التقديم لأي عمل هو بمثابة العقد الذي يبرمه المنتمي للعمل مع القارئ محاولاً توجيهه والتأثير عليه ليكسب مبدأ قبول قراءته لمنجزه، وتقديمي لهذا العدد من مجلة (علامات) الذي لم يكن لي فيه إلا المتابعة والإشراف يحاول أن يُحيل هذه المقدمة إلى لافتة تجذب القارئ ويُشير إلى جديد ما يحويه المنجز وهذا ما يشي به هذا العدد من المجلة؛ لأن هذا العدد هو بحوث منتقاة ومصطفاة قدِّمت في «**ملتقى النص** (13)» المنعقد في رحاب نادي جدة الأدبي الثقافي عام 2015م، كتبها نقاد وأدباء لهم اهتمامهم وتحدوهم همتهم؛ لذا فأنا هنا أحاول – جاهداً – أن أجعل من عتبة التقديم هذه ما يُسّلم القارئ بلطف إلى قراءة المحتويات البحثية التي يتضمنها العدد، متوخياً صياغة كيان مصغر يُجمل ما بعده ويعلن عنه، ولكن قبل ذلك وبعده لابد أن أشير وأشيد (**بملتقى النص**) الذي درج عليه نادي جدة الأدبي جاعلاً منه معلماً على التفاعل النقدي للنصوص وإعادة قراءتها وفق مقتضيات مراحلها المختلفة تفاعلاً مسكون بهواجس الفهم الصحيح والواعي والمكاشف، فجاءت أبحاث الملتقيات المتتابعة تبني تشكيلات نقدية رائدة استطاعت أن تقحم القارئ في عالمها المتفاعل، فأضحى الملتقى محجة النقاد تهفو إليه نفوسهم وأفئدتهم؛ لأن من يغشونه على

فترة من رسل التحديث وأئمة النقد لا يتوقفون عند مخاطبة العقل والمنطق المألوف فحسب، ولكنهم يعملون على زعزعة النفوس بتحريك الراكد وتشظية المتآلف المترابط لسبر الأغوار وكشف الأسرار واستحضار الأنساق المختلفة وما توحي به سياقات النصوص ملائمين بين القديم والحديث، مستحضرين أن الناقد الحق هو ابن قديمه وجديده في آن، ملقحين الأصالة بالمعاصرة، فكان من آثار هذا اللقاح طلائع بحثية يقصدها طلاب الأدب ويتشوق لها أساتذة النقد في العالم العربي كله.

من يطالع هذا العدد يلق عنوانات تتجه لمنجز الرواد وخطاب العتبات في عملهم النقدي والإبداعي، والأسس المعرفية التي أثرت في ذلك المنجز، كما سيجد القارئ في ثناياه أعلاماً رواداً كالعواد وشحاتة وفقي وعبدالله عبدالجبار والسنوسي والزمخشري وعبدالقدوس الأنصاري والرميح كل هؤلاء الأعلام تناولهم باحثون بكتابات تراوحت بين النقدية والتحليلية والتأريخية، والوصفية.

أملنا أن يوثق هذا العدد مرحلة من تاريخ أدبنا بأقلام هؤلاء النخبة وننتظر من القارئ أن يرفدنا بكل ما يتطلع إليه ليضمن أعداد (علامات) في قادم أيامها.

أ. د. عبدالله عويقل السلمي

خطاب المقدمات في الأدب السعودي
بين إنكار الذات وإثباتها

عبدالله المعيقل

- 1 -

هذه قراءة في مقدمات ثلاثة رواد في الأدب السعودي هم: محمد سرور الصبان 1899-1972م، حمزة شحاته 1910-1972م ومحمد حسن عواد 1902-1980م وهؤلاء الثلاثة يمثلون طليعة الرواد وهم الأكثر حضوراً في المشهد الأدبي آنذاك مع اختلاف فيما بينهم في الدور الذي قام به كل واحد منهم وعرف به.

ويمكن مقاربة هذه المقدمات كخطاب سائد في مرحلة معينة من عهد النهضة في البلاد، يستمد سماته من سمات تلك المرحلة ويعبر عنها بأشكاله المختلفة، وبما يحمله من موضوعات وما يتسم به من أسلوب ولغة حوار، وما يمثله من نزعة فردية شخصية أو خلاف مع الآخرين، ولكنه يظل خطاباً مثقفاً واعياً ومسؤولاً، مهموماً بالواقع مليئاً بالاحلام والأمل والتطلعات.

وتتعرض القراءة لمقدمة محمد سرور الصبان للكتاب الذي جمع فيه نصوصاً من الأدب السعودي: أدب الحجاز (1925م)، ومقدمته لكتاب نفثات من أقلام الشباب الحجازي (1937م)، ومقدمة حمزة شحاته لكتاب شعراء الحجاز في العصر الحديث (1951م)، وعدد من مقدمات محمد حسن عواد لدواوينه وكتبه...

- 2 -

يُعد محمد سرور الصبان أحد أهم إن لم يكن أهم دعاة النهضة الأدبية والوطنية في فجرها المبكر في المملكة وله دور كبير في الحراك الفكري وتأسيس حركة للنشر والتأليف وفي ما نشره من كتب كثيرة على نفقته الخاصة ومنها كتب في التراث، تميز بفكر تنويري في دعوته للتجديد والتغيير كاشفاً عن رؤية عميقة في الإصلاح تتجاوز الأدب والثقافة، لتشمل مجالات حيوية في المجتمع والأمة، وكان منزله بمثابة المنتدى يجتمع فيه ناشئة الحجاز يشجعهم ويرعى إنتاجهم في وقت كانت سماء مكة تتنفس أفكار الثورة العربية وتتردد في صحيفة القبلة أصداء دعوات التحرر العربي والنهضة الأدبية والوطنية بأقلام عدد من أحرار الشام وأدبائها..

وحمزة شحاته مثقف واسع الأطلاع في مختلف حقول المعرفة من فنون وآداب وفلسفة، كاتب بارع وشاعر مجدد حقق للقصيدة السعودية مكانة مهمة لم تبلغها من قبل على مستوى الصياغة واللغة ومستوى الرؤية والتجربة الإبداعية عامة. ومع ذلك كان لا يسمح بنشر شيء من إنتاجه، وبعد تطواف في وظائف داخل المملكة وخارجها لا يمكث في الواحدة منها طويلاً، استقر في القاهرة وفرض على نفسه عزلة شديدة إلى أن توفي هناك.

ويعتبر محمد حسن عواد من أبرز الأسماء في جيل الرواد وربما أبعدهم أثراً وتأثيراً في جيله والأجيال التي تلت، ورغم أن العواد شاعر مكثر إلا أن أهمية تعود في المقام الأول تعود لكونه يمثل ظاهرة

بما اتصف به من أفكار جديدة سابقة لعصرها، وبأسلوبه الذي قدم به هذه الأفكار للمجتمع في دعوته للانفتاح على كل جديد، وهجومه على القديم في صراحة وقوة أصابت الناس بالدهشة والصدمة... ويظل حتى وفاته رحمه الله مستمراً في الكتابة وفي جهوده الشخصية بما عُرف عنه من نفس إصلاحي.

- 3 -

يعتبر كتاب أدب الحجاز (1925م) الذي جمعه وقدّم له محمد سرور الصبان أول كتاب يضم نصوصاً شعرية ونثرية مبشراً بولادة الأدب السعودي، وقد كتب الصبان مقدمة مهمة لهذا الكتاب تبين أهدافه من نشر هذا الكتاب ومنهجه في اختيار النصوص وتكشف عن شيء من فكر الصبان وثقافته وفلسفته في مفهوم التنوير، وإيمانه بضرورة التطلع للمستقبل من خلال نهضة شاملة.

وقد جاءت المقدمة في سبع صفحات من القطع الصغير ويمكن تلخيصها في خطوط رئيسة على النحو التالي:

- مر الحجاز وأدب الحجاز بفترة غربة وابتذال من الأمة.
- العلم في هذه الفترة لا يعدو أن يكون قشوراً من الخلافات المذهبية والفروضات الفقهية وكان الاشتغال بعلوم الأدب عبثاً، وكان قرض الشعر ورواية والنظر في كتب الأدب هو مما لا يليق.
- التعليم محدود بالابتدائية وكتاتيب ولم يُدرس في المسجد الحرام إلا طرف من العلم يتلقاه أنماط من الأهلية والمجاورين.
- هبوب نسمة عذبة من العلم قبل بضع سنين بواسطة نفر من المخلصين... وتلك بداية نهضة.

- ماتت هذه النهضة في مهدها بعد أن أُقصي القائمون عليها.
- تصدى المخلصون لهذه الانتكاسة فظهرت روح قوية متشبعة بحب العلم.
- هناك - لاتزال - قوى تقف أمام النهضة لأنها تشكل خطراً عليها وتكشف أن هذه القوى تعبث بمقدرات الشعب المادية والأدبية وتقف ضد كل من يظهر عاطفة بانتقاد أو يعمل على نصرة العلم أو يفكر في تثقيف الناشئة.. حتى يبقى الوطن جاهلاً فقيراً في الأخلاق والعلم والثروة..
- ليس أشد على الحر من أن يرى وطناً كالحجاز كان مصدراً للنهضات الدينية والأدبية... قد عاد فقيراً في كل شيء بل شرا مما كان عليه في الجاهلية.
- الحجاز توالت عليه النكبات من غير أبنائه ومن أبنائه الذين خذلوه ولم يقوموا بما يقتضيه مقامه الأدبي والديني واللغوي.
- يتوجه الصبان بالقول والنداء لكل من ينتمي للحجاز بنسب ديني، أدبي جنسي أرحموا عزيز قوم ذل.
- يأمل بحرارة أن يكون هناك حرية صحيحة ونهضة صادقة في الحجاز تعيد مجده المندثر.
- يرى أن ما جمعه في هذا الكتاب يعتريه القصور.. وقد يكون محل سخرية من البعض ومحل عطف وتشجيع من آخرين.
- الهدف من هذا الكتاب هو إعلام الناس في هذا البلد وفي خارجه أن هنا شبيبة تحب العلم... وأنهم يتشوقون إلى ما يتمتع به شأن البلاد العربية من البسطة في العلم والحصول على ما تتعطش

إليه نفوسهم بينما شباب الحجاز محرومون قد حيل بينهم وبين بغيتهم.

- الهدف من هذا الكتاب هو الإبلاغ بأن هنا شبيبة تريد ولا يمنعها من إرادتها شيء من أن تأخذ حقها ككل أمة وتشعر بقوميتها وتحتفظ بمقدراتها وإرثها القومي به.
- في أسلوب اختيار النصوص يعتذر عن أنه طرح الشعر الوصفي - وصف الطبيعة - وشعر مجالس الأفراح والليالي الملاح، وعبث الشباب ودعابته واحتفظ به لكتاب آخر.
- يعترف في النهاية بأن هذا الجزء يصدر مهشماً مقطع الأوصال وما ذلك إلا استعجالاً للوقت.

إذا عاودنا النظر في المقدمة نجدها تبدأ بوصف حالة الحجاز ومرور فترة طويلة من حالة الضعف الثقافي والأدبي، واصفاً التعليم بأنه مجرد قشور خلافات مذهبية وفقهية، وأنه تعليم محدود لايغني من العلم شيئاً، سواء كان ضمن الكتاتيب أو في حلقات المسجد الحرام، وتبعاً لذلك فإن الأدب أيضاً في حالة من السوء والاشتغال به عبث، ويشير إلى ما يسميه نسمة عذبة من العلم لم تلبث أن ماتت في مهدها فيما يشبه الانتكاسة لم يلبث المخلصون - كما يقول - أن تصدوا لها. ولعله هنا يشير إلى عهد الشريف الحسين ابن علي والظروف التي أحاطت بالتعليم والثقافة في ذلك العهد. ثم عودة الأمل بتسلم محمد طاهر الدباغ مسؤولية التعليم، ويتوجه بالنقد لكل من يقف أمام النهضة، محذراً من تلك القوى التي ترى في النهضة الأدبية والمادية خطراً عليها وتحارب الذين ينتقدون

موقفهم، ومن يعمل في سبيل العلم والفكر وتثقيف الناشئة الذي سيؤدي في النهاية إلى وعيهم بالحالة السائدة في الحجاز آنذاك ونقدها مما يهدد حصون هذه القوى ويكشف خطر ما تقوم به على الإنسان والمجتمع... فالأدب والثقافة هي سبيل النقد وكشف عيوب الأمة من جهل وتخلف... وفقر في الأخلاق وفي العلم والثروة... والنقد هنا يتجاوز البعد البسيط للتعليم فالفكر والثقافة الحرة تفضي إلى معرفة عيوب المجتمع عامة وبالتالي نقدها وإصلاحها وهذا مفهوم تبناه كل رجال الإصلاح ورواد النهضة حيث يرون أن نهضة الأدب عامل مهم من عوامل نهضة الأمة...

يُذكِّر بما كان للحجاز من شأن سابقاً حيث كان مصدراً للنهضات الدينية والأدبية ويأسف مما آل إليه بحسب عبارة الصبان، ولعله هنا يؤكد مرة أخرى على ما أسماهم بالقوى المعارضة في سطور سابقة من المقدمة.. وأبنائه الذين لم يقوموا بالواجب الديني والأدبي واللغوي..

يذكر في نهاية المقدمة الهدف من جمع نصوص هذا الكتاب وهو إعلام من في الحجاز ومن في خارجه بوجود أدب حديث ووجود شباب يمؤهم الحماس للعلم والإبداع قد حيل بينهم وبين بغيتهم في اللحاق بالإبداع العربي وتكوين هوية أدبية للحجاز... والصبان بين الحين والآخر في هذه المقدمة يستحضر البعد الديني الإسلامي للحجاز ويستثير العاطفة الدينية للشباب الذين يخاطبهم..

ويدخل نشر هذا الكتاب ضمن اهتمامه، وجهوده الكثير في هذا المجال، وكان قد اشترى مطبعة وجريدة صوت الحجاز وأسس الشركة العربية للطبع والنشر، كما أسس مكتبة مهمة وقام بنشر

ـ كما أسلفنا ـ عدد من كتب التراث إلى جانب نشره لهذا الكتاب وكتاب المعرض الذي أصدره هو وخواطر مصرحة لمحمد حسن عواد.

ويتحدث الصبان عن منهجه في جمع نصوص كتاب أدب الحجاز، حيث يبدو أنه كان ينوي نشر جزء آخر من الكتاب ويذكر أنه لم يضمن هذا الكتاب كل ما اجتمع إليه من نصوص حيث طرح الشعر الوصفي وشعر عبث الشباب ومجالس الأفراح محتفظاً به لكتاب آخر، ولكن الصبان لم يصدر أي جزء ثانٍ لهذا الكتاب...

لم يكتب الصبان مقدمة طويلة بعد مقدمته هذه... وكتب مقدمة قصيرة في أقل من صفحة لكتاب محمد حسن عواد (خواطر مصرحة 1926م) حيث يسميه (انجيل الثورة الفكرية) ويرى في هذه «الخواطر» الفكر القائد والوعي الموجه والفن الرفيع، وهي عنوان اليقظة التي بدأت تغمر البلاد.. ثم يقول: نحن أبناء وطن واحد نريد إصلاحه، نسعى لنقيم العدل.

والمقدمة الأخرى هي لكتاب (المعرض 1926) ويمكن أن نرى في كتاب الصبان هذا انزياحاً نحو الهم العربي بعد أن كان الهم الوطني المحلي هو الذي سيطر على مقدمة كتاب أدب الحجاز، فالسؤال الذي تصدر الكتاب عن اللغة العربية وأرسله استبياناً للمشاركين هو: (هل من مصلحة الأمة العربية أن يحافظ كتابها وخطباؤها على أساليب اللغة العربية الفصحى أو أن يجنحوا إلى التطور الحديث ويأخذوا برأي العصريين في تحطيم قيود اللغة ويسيروا على طريقة حديثة عامة مطلقة).

يؤكد حقيقة هذا الانزياح الذي ترسخ في مقدمتين أخريين هما مقدمة كتاب (نفثات من أقلام الشباب الحجازي) جمع هاشم زواوي، علي حسن فدعق، عبدالسلام الساسي (1937م)، ومقدمة (كتاب الشعراء الثلاثة: 1947م) الذي جمعه عبدالسلام الساسي حيث يرى الصبان أن نصوص الكتاب صالحة للمساهمة في تكوين الأدب العربي الحديث، وهي المقدمة التي توقف عندها حمزة شحاته في نقده للصبان كما سنرى عند الحديث عن مقدمة حمزة شحاته لكتاب (شعراء الحجاز في العصر الحديث 1951م)، الذي جمعه ونشره أيضاً عبدالسلام الساسي.

ومن المعروف أن كتاب نفثات من أقلام الشباب الحجازي يضم نصوص عدد من الشباب الذين ضاق عنهم كتاب (وحي الصحراء 1937م) الذي جمعه محمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله المخير ربما لحداثة سنهم بالنسبة لمعايير جامعي الكتاب.

يؤكد الصبان في مقدمة النفثات أن الهدف من كتابته مقدمة هو تشجيع النشء ويؤكد أن الشباب وأدب الشباب هو الأساس للنهضة، ثم يتحدث لأول مرة في مقدماته عن مفهوم «الاعتدال» متمنياً أن يسود الاعتدال تفكير الشباب... ويقول لا نريد أن نكون في التعليم إلا معتدلين.. وإن المتعلمين إذا زادوا عن الحاجة انقلبت المنفعة ضرراً...

وقد يكون هناك أسباب تبرر هذا الحديث عن الاعتدال وكثرة المتعلمين لكن الأمر يظل غامضاً...

ويظهر في مقدمة نفثات هذا التحول عند الصبان الذي أشرت إليه من الهم المحلي إلى العربي أو الجمع بينهما، فيقول إنه وجد في

نصوص الكتاب اعتزازاً بالحجاز وافتخاراً به ويرى أنه يجب الدعوة إلى الاعتزاز بالوطن العربي من أجل ما يسميه التكاتف والتعاضد وتشكيل جبهة ضد الأقوياء، وقد أشار إلى هذا التحول عبدالله عبدالجبار في كتابه التيارات (النثر) (نقلاً عن ناصر الرشيد، في دراسته المهمة عن محمد سر والصبان، مجلة الدارة، العددان الثالث والرابع، السنة الرابعة والعشرون 1419هـ، ص 226).

لكن الملاحظة الأخرى على مقدمة النفثات هو التوجه بالخطاب للجميع وليس للشباب والناشئة كما كانت تشير إليه مقدماته سابقاً، وعناوين الكتب آنذاك حيث نتذكر أن كتاب أدب الحجاز يشتمل على عنوانٍ فرعي هو صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية شعراً ونثراً والكتاب نفسه يهديه الصبان: إلى شباب الحجاز وناشئته الأدبية، وعنوان كتاب النفثات: نفثات من أقلام الشباب الحجازي، وهي كلها خطابات وإشارات الشباب تلك الفترة، إلا أن الصبان في مقدمة النفثات يتوجه هذه المرة لأفراد المجتمع ككل: (فلا حياة للوطن إلا بتعاون أبنائه ناشئة وشباباً وشيوخاً)... وهو هنا لا يقصد الأدب والثقافة فقط بل التعاون من أجل البناء الشامل للوطن والنهضة به من كل الجوانب فالمسؤولية هي مسؤولية الجميع.

- 4 -

لا يذكر حمزة شحاته إلا وتذكر معه محاضرته الشهيرة بعنوان الرجولة عماد الخلق الفاضل التي ألقاها في جمعية الإسعاف الخيري بمكة المكرمة عام (1939م)، ولكن مقدمته لكتاب شعراء الحجاز في العصر الحديث الذي جمعه وأصدره عبدالسلام الساسي عام

1951م نالت من الشهرة الكثير لأهميتها النقدية من ناحية، ولأن حمزة شحاته أنكر كتابتها من ناحية أخرى، ونفى علاقته بها ولم يعترف بنسبتها إليه، الأمر الذي أثار الكثير من الحوار حولها من قبل عدد من الكتاب والأدباء والباحثين، ولعلها بهذا أصبحت أشهر مقدمة في تاريخ الأدب السعودي ونالت من الاهتمام ما لم تنله مقدمة أخرى، ومن ذلك أن الصديق الأستاذ حسين محمد بافقيه أقام دراسة نقدية مهمة موظفاً فيها هذه المقدمة وأصدرها - الدراسة - في كتاب هو «مضايق الشعر، حمزة شحاته والنظرية الشعرية، الدار العربية للعلوم - ناشرون 2012م)، مستخلصاً نظرية لحمزة شحاته في الشعر والفن والأدب مبنياً بعضها على ماجاء في المقدمة من آراء وتعريفات لدى شحاته. فالمقدمة في نظر بافقيه أضفت على كتاب شعراء الحجاز في العصر الحديث (قيمة تفوق الكتاب نفسه، وهي درس في نظرية الشعر بل في الفن بديع ونفيس) (مضايق الشعر ص 45) ويقول بافقيه أيضاً «وأنت تقرأ فيها نظراً ثاقباً للشعر وفلسفته لم يعهد له عصريوه فيما يكتبون شبيهاً وتستطيع أن تسلكه في جديد النقد» (المرجع السابق ص 73).

ولم تسلم المقدمة الشهيرة من هجوم عليها واعتبارها إنشائية لدى بعض الكتاب، بينما أشاد بها بعضهم الآخر أو تعرض لها بالدراسة والمراجعة، ومن الذين استوقفتهم المقدمة - مثلما يذكر بافقيه - عبدالفتاح أبو مدين وإبراهيم فلالي وعبدالله عبدالجبار وعاصم حمدان والمقدمة كما يقول حيرت (من قرأها من النقاد بما انطوت عليه من رمز وما ساقته من غمز ولمز واتخاذها التورية في كثير من أمرها دون التصريح) (المرجع السابق ص 64).

والمقدمة تتكئ على خلفية فلسفية ومعرفية كبيرة لدى شحاتة، وهي في عشر صفحات غير مرقمة.

يتحدث شحاته عن الشاعر، ويصفه بأنه صاحب صياغة، فنية مثالية رفيعة، وأن بواعث الشعر هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها، ومعانيه وخيالاته وصوره هي التي تجول في كل نفس وفكر والكلام هو وسيلة تصويرها وبواعث الشعر هي بواعث الغناء... ولكل من الشاعر والمغني الحق في كليهما، أما أن يرفع المغني والشاعر عقيرته بين الناس فمسألة أخرى، وأغراض الشعر الجمالي والتأثر وإبداع الصورة وتلوينها.

يذكر شحاته في المقدمة أنه ما كان يريد أن يقدم لهؤلاء الشعراء ولكن يقول أنه سُدت في وجهه أبواب الهروب، فالتقديم كما يقول امتحان عنيف لطبيعته، فلا يسهل عليه أن ينزل منزلة المعلن أو قارع الجرس أو السمسار يروج للسلعة ولذلك يترك الحكم للقارئ بعد أن نصب الميزان وأقام المقاييس ومهد الجادة كما يقول. وما على القارئ إلا أن يزن ويزرع ويحدد.. فحمزة شحاته يكتفي في هذه المقدمة بالتنظير عامة ولا يتطرق بالنقد لما ضم الكتاب من شعر وشعراء وذلك بحسب قوله اتقاء لما تجره إليه الجرأة على حرمات الشعراء من نصيب الدفاع وأنه من حق نفسه عليه أن يلتمس السلامة بالتقية والاحتراس، تم تأتي عبارة أخيرة بدت وكأنها خاتمة المقدمة يقول: (ولم يبق للقارئ بعد هذا في عنقي إلا أن أسأل الله لي وله المغفرة وحسن العاقبة وسلامة المصير وحسن الختام) غير أن فقرة أخرى تالية - بدت منفصلة عمَّا سبقها - يبدو وكأن شحاته أضافها لاحقاً وضمنها حكما عاماً على الشعراء في

الكتاب بعد أن أعلن قبل ذلك أنه ترك الأمر للقارئ فقال: (فإن من شعراء هذه المجموعة من لا يفخر الحجاز وحده ويتيه به، بل كل بلد عربي، وهم السرحان وعواد وقنديل وحسين عرب... ومنهم مستحق الرثاء ومنهم مستوجب التعزير حتى يعلن التوبة من رفع عقيرته بمثل هذا الهراء الذي ظنه شعراً...).

ويلوم شحاته محمد سرور الصبان على ما يسميه جريرة من جرائر تقديمه لكتاب الشعراء الثلاثة، فتحت هذه الشقوق والغيران... أي كثرة الشعراء.

والجدير بالذكر أن عبدالسلام الساسي أهدى كتاب شعراء الحجاز في العصر الحديث إلى محمد سرور الصبان فقال: (إلى حضرة صاحب السعادة الوزير المفوض الشيخ محمد سرور الصبان، سيدي الوزير الأديب. كنت أول من حمل مشعل النور بعد فترة الظلام التي سرت بهذه البلاد قروناً طويلة...).

وأول شاعر يُذكر في الكتاب هو محمد سرور الصبان ومع ذلك يتجاهله شحاته فلا يذكره ضمن من يفخر الحجاز بهم، بل لعله - مثلما يقترح بافقيه - (ادخل الصبان في جملة الشعراء) الذين يستحقون الرثاء أو كالذين يستوجبون التعزير.

ويظهر لي أن شحاته ندم على كتابة المقدمة فيما بعد لأنه لا يريد أن يقدم لكتاب يهدى للصبان ويجعله ضمن الشعراء، ويذكر عزيز ضياء أن شحاته كان ضمن لجنة الاختيار لنصوص كتاب وحي الصحراء واعترض على قصيدة للصبان وقال إنها ليست له فلم يستجب له الجامعون فخرج من اللجنة ولم يُنشر شيء من شعره

في ذلك الكتاب (نقلاً عن بافقيه)، ويبدو لي أن شحاته وافق على كتابة المقدمة لكي يعرض بالصبان وعندما حذف الساسي سطوراً من المقدمة، أنكر شحاته المقدمة.

والذي أراه أن حمزة شحاته قد حملة حمل شديدة على الصبان وقوّله ما لم يقله في مقدمته لكتاب الشعراء الثلاثة: (محمد حسن عواد، حمزة شحاته، أحمد قنديل) وهذه هي كلمات الصبان وعباراته في تلك المقدمة: (الشعراء الذين نقرأ لهم بعض شعرهم في هذه المجموعة ليسوا كل الشعراء الممتازين في البلاد ولكنهم ـ دون شك ـ من نخبة الشعراء الممتازين فيها... ومع أن هذه المجموعة ليست كل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاثة ولا كل جيد شعرهم وسواء أكانت هذه المجموعة من مختارات الجامع أو من مختارات الشعراء أنفسهم فإنها مجموعة صالحة للتعبير عنه نبوغ شعرائنا الثلاثة وعما في بلادنا من نبوغ أدبي) (الشعراء الثلاثة ص 3).

يعلق شحاته على عبارات الصبان فيقول (إنها غمزة من الأستاذ الكبير للجامع وللثلاثة شعراء مجموعته، غمزة زادها وضوحاً بقوله: هذه المجموعة ليست كل... إلخ.

ثم يستطرد شحاته قائلاً (وكأنما أرادت فطنة الأستاذ الكبير أن تدفع وهم القراء الذين عساهم يستمدونه من قلة العدد لعلها تحملهم على ظن التفرد بالامتياز على سائر الشعراء لثلاثة منهم، وكأنما أراد سعادة الأستاذ الكبير أن يقول إنهم شعراء ثلاثة وليسوا الشعراء الثلاثة وبين التعريف والتنكير هنا فرق ملحوظ يفسر الغمزة التي تناولت المختار من شعرهم بالتشكيك فيه... والأستاذ

الكبير يعد أحد الشعراء في هذه المجموعة الزاخرة بالعدد الوافر من الشعراء التي أقدم لها مكرها لا مختاراً بل حامل رايتهم في نظام الصف والترتيب)... ثم يقول مبرراً حيرته في التقديم لهؤلاء الشعراء: (إنها غاية من غايات الاحتياط والتحرز والغمز لا أتعلق بغبار الأستاذ الكبير فيها وما أكثرها خانني حظي وأسلمني فلتكن مرزأة من مرازية التي اعتدتها حتى لغتها).

في ظني أن المقدمة كتبها شحاته وفي ذهنه التقليل من مكانة الصبان بشيء من التهكم والسخرية لسبب من الأسباب، وعندما كرر في المقدمة عبارات كتلك التي وصف بها الساسي الصبان مثل الأستاذ الكبير، وسعادة الوزير المفوَّض الكبير الشاعر، وسعادة الشيخ، وكررها مرات دون أن يصف الصبان بالصديق أو شيء كهذا ولو مرة واحدة أظن أنه قصد بذلك السخرية من الشخصية نفسها، بينما يرى بافقيه أن السخرية هنا من الألقاب وليس من شخصية الصبان نفسها (مضايق الشعر ص 59).

ولا نعرف في صفات محمد سرورٍ الصبان ولا في أسلوبه وكتاباته هذا المكر الذي ظنه شحاته متربصاً به في مقدمة الصبان للشعراء الثلاثة، وليس فيها غمز من قناة حمزة شحاته ولا تظهر المقدمة في ظني خلاف ما تبطنه، ولكن نفسية شحاته الحساسة وقلقه الدائم وحبه للحجاج إضافة إلى مهارته في الكتابة وأسلوبه في التحليل والتعليل وفلسفته في تقليب الكلام على أوجهه المختلفة وتفتيق معانيه، والاهتمام والتي يحظى به الصبان، والمكانة التي يحتلها في المجتمع وعند المسؤولين هي التي ضايقت ربما شحاته وأشعلت في نفسه الغيرة بين الأقران فوجد في كلام الصبان ما جعله يستدعي كل أسلحته الهجومية وربما لشيء بينهما لا نعلمه...

- 5 -

كتب العواد مقدمات كثيرة، إضافة إلى مقدمات أخرى لكتّاب آخرين. وتتصف مقدماته بالتركيز بشكل واضح على الذات مدحاً وإشـادة بنفسه وبكتاباته، وهـو في هـذا لا يشبهه كاتب آخـر من معاصريه، فتلك طبيعة وعادة لديه واضحة في كل مقدماته لكتبه، وأحد دلائل إعجابه بالذات والفخر بها.

ويظهر أن الكيفية التي ظل العواد يصف فيها شخصيته وما يضيفه على نفسه وعلى كتاباته الشعرية والنثرية هي إحدى وسائله أيضاً لإقناع الناس بما يكتب، وإشاعة رسالته في الإصلاح والحث على تبنيها من قبل المجتمع.

يقول عن مواهبه في مقدمة ديوانه (البراعم) والذي يسميه أيضاً (بقايا آماس) بأن عدم قدرته على الحفظ وتفضيله لعملية الفهم في المدرسة هي: «سبب رسوبه في كثير من دروس المدرسة، كما كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية.. وكان من نتاج تمردي على طريقة المدرسة أني عرفت الشعر قبل أن أعرف نظم الشعر، وأني ولجت فردوس (أبولون) عن طريق الشعور والتفكير لا من طريق (الحفظ والتقليد) (ديوان العواد ج 1، البراعم (مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1978م، ص 4).

ويقول: (يؤلف علماؤنا كتاباً في النحو أو في الصرف أو في المنطق أو في الفقه أو في العقائد فإذا جئت أنا مثلاً لأقرأه وكنت ممن وهبوا موهبة الذوق والتمييز وجدته مضطرباً مشوشاً). (محمد حسن عواد، خواطر مصرحة (مؤسسة المدني، القاهرة 1961م

ص 23). ويؤكد العواد على صفة التمرد عنده والثورة على منهج التعليم في مقدمة كتابه خواطر مصرحة وهو يتحدث عن الجزء الأول منه الذي كتبه (في ثنايا أيام سنة 1344هـ، 1926م) وكنت أستقبل السنة العشرين من حياتي وكان أسلوبي فيه أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه..). (المصدر السابق، المقدمة ص.ج) ويمضي العواد إلى القول بأن هذا الإحساس بالتمرد والثورة لم يكن جديداً بل كان يخامره قبل ذلك بعشر سنوات أي عندما كان طفلاً في العاشرة، واصفاً نفسه بأنه طالب كان (يضيق به مقعد الدراسة، كما يضيق به أكثر مدرسيه لجرأته وشذوذ فكره وصراحته أمام الكبار). (المصدر السابق، المقدمة ص. ج).

أما إشادته بما كان يكتبه من شعر ومن نثر وأسلوبه، والأثر الذي يقول إنها تحدثه فهي كثيرة نقف عند القليل منها للتمثيل. يقول عن أسلوبه في الكتابة: (وأوثر الفخامة على الرقة، وأغلب جانب الفكر على جانب العاطفة، أرتكز في أدبي البسيط (كتابة وشعراً) على دعائم ثلاث هي أظهر فوارق قلمي الضعيف، حرية التعبير، ومحاولة الإبداع والتمثيل، أكتب بأسلوب مستقل، وهذه صورة من حريتي في التعبير وأكتب كرسام لا كباحث...). (المصدر السابق، المقدمة ص 16).

وها هو يصف الأثر الذي يقول إن كتابه خواطر مصرحة قد أحدثه: (.. وهكذا ولد هذا الكتاب، ومشى ونادى وانطلق العملاق من مكمنه، انطلق الفكر الواقعي فأشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الذليل والزلفى والميوعة والاستخذاء، وصدع برسالة الفن، وسما بالقيم وأيقظ الوعي الاجتماعي العام). (المصدر السابق، المقدمة ص. د).

وفي ديوانه (رؤى أبولون) مقدمة طويلة بعنوان (الخطوات الأولى في وثبة الفكر) يتحدث فيها عما يسميه جهاد قلمه بشيء من الإفاضة نختصره فيما يأتي:

يقول: كتبنا بعد الشهرة للمساهمة في إحياء الشعور الوطني وتكوين الوعي العام... ثم كتبنا لتبسيط الوعي ولرفع مستواه المنتكس ولتعميمه في المجتمع.. وكتبنا في صميم الحياة الأدبية والاجتماعية وطرقنا باب الدين، والسياسة وبحثنا في علل النفوس وأمراض المجتمع، وتسربنا إلى منعرج الأخلاق ونقدنا، ولم نكتف بالنقد الهادئ حتى زلزلنا النفوس السادرة والمتحجرة والمهمومة.. ولم يكن ما كتبناه.. بالعمل التافه الذي يستحي الناشئون من الاندفاع فيه - كما يفعلون الآن - وإنما كان عملاً أساسياً فاخر به الذين نبا بهم الظرف عن المساهمة فيه. فاخر به الآباء لأنهم أصبحوا وقد رأوا لهم أبناء يحركون رواكد الأفكار ويداعبون ملائكة الضمير، ويتحدون شياطين الغفلة والخمول والاستهتار). (ديوان العواد ج 2 ، رؤى أبولون ص 240-241).

ويصف تجديده في الشعر والأثر الذي تركه بين الشعراء: (ونسجل هنا أننا وبعض أصدقائنا المجاهدين في الأدب جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه.. واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراستنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الفنية الصحيحة... وقد آمن بمذهبنا كثير من إخواننا الشباب، وقاومنا كثير من الشيوخ ولكنهم أو بعضهم على الأقل من طبقة الأدباء أو القراء الأذكياء عادوا فتأثروا بالتجديد ومشوا في موكبه صامتين) المصدر السابق، ج 1، آماس وأطلاس ص 14-15.

وفي مقابلة مع العواد نشرت في ديوان (أبولون) يشير إلى أن كثيراً (من التلاميذ والشيوخ يتأثرون بهذه الدعوة التي أصبح مثلها الأعلى كتابي خواطر مصرحة). (المصدر السابق، ج 2، رؤى أبولوه ص 249).

ويرى العواد أن قصيدته (جنون الناقدين) وهي من أوائل شعره، تصف وتعبر عن هذه الحركة الجديدة التي يتزعمها، وكان تأثير القصيدة - فيما يقول - كبيراً على عدد من الشعراء الذين كتبوا قصائد متأثرين بها وعلى منوالها مثل عبدالوهاب آشي، محمود عارف، عباس حلواني، محمد علي باحيدرة وحمزة شحاتة وحسن فقي وغيرهم).

ويشير إلى احتفاء الأدباء والكتّاب بكتابه (خواطر مصرحة) احتفاءً استثنائياً فهذا الصبان يتعهد بطباعته على حسابه الخاص، ومحمد عمر عرب يعلن أن السنة التي ظهر فيها الكتاب (1925م) هي أبرز سنة في حياته الأدبية وميلاد اتجاه جديد في الفكر - أما الشاعر أحمد إبراهيم الغزاوي فقد امتدح فكرة (المنتج الفسيح) وكذلك فعل محمد سعيد العامودي، ومحمود عارف، ومثل ذلك - كما يقول العواد: (ما فعله الأخ الأستاذ عبدالله بن إدريس في كتابه الحديث (شعراء نجد المعاصرون) حيث انفعل بالفكر تلقائياً فأخذ يروج استعمال الرمز الذي وضعناه). (خواطر مصرحة، لمقدمة ص ج - س).

والعواد يتحدث بفخر على أن طباعة البعض أعماله إنما هي استجابة لإصرار الآخرين ورغبتهم: (وقد أصر كثير من أصدقائنا

الأدبـاء في داخـل البـلاد وخـارجـهـا، وبينهم كثير مـن أصحاب الصحف، وأصحاب المراكز في الدولة والأمـة أن يظهر لنا ديوان مطبوع ولكنهم اختلفوا في شكله وحجمه وموضوعه). (ديوان العواد ج 1، آماس وأطلاس ص 16).

كما أن إعـادة طباعة قصيدته الساحر العظيم كاملة جاء بناءً على رغبة الأستاذ محمد سعيد باعشن والأستاذ عبدالحميد مشخص، والقلة المؤازرة من الأدباء في المملكة وخارجها. ثم يستطرد في الحديث عن الاحتفاء الـذي تم في بيت عباس العقاد ووضع الكتابات الدراسية المتعددة عني وعن مؤلفاتي.. وضع الدراسات عني للماجستير والبكالوريوس والأبحاث الخاصة المطلوبة منهن - يقصد الباحثات في السعودية - من قبل الكليات المختلفة التي يدرسن فيها في جامعتي الملك عبدالعزيز بجدة والرياض. (ديوان العواد، السافر لعظيم ص 13-14).

وفي رده علي كاتب اسمه صلاح الدين حـلاوة نشر رسالة مفتوحة للعواد في صحيفة سعودية يفخر العواد بنفسه وبمكانته الأدبية والثقافية قائلاً: (ونحن نحتفظ في أضابيرنا بعدة رسائل من الأدبـاء والمدرسين والطلبة على اختلاف مراحل دراساتهم يناقشوننا فيها، ويسألوننا عن المذاهب الأدبية الحديثة، وعن رأينا في شؤون الفكر والاجتماع). (خواطر مصرحة ص 16).

رصد العواد في ديوانه آماس وأطلاس شهادات ومقالات عدد من الأدبـاء داخل المملكة وخارجها تشيد به وبأدبه وفكره، جاءت في سبع وعشرين صفحة، منهم محمود صالح شطا عضو مجلس

الشورى آنذاك وعبدالله عبدالجبار، وأحمد عبدالغفور عطا، ومحمد عالم الأفغاني، ومحمود عارف، والدكتور أحمد زكي أبو شادي، وسعيد مرتضى الحسيني من صحيفة (الميزان) البيروتية عام (1951م) إضافة إلى رسالة مقتضبة من القائم بأعمال الوزير المفوض البريطاني في المملكة يهنئه فيها بجائزة فاز بها العواد في مسابقة للشعر. (ديوان العواد، ج 1، آماس وأطلاس ص 74-48).

وقد تعددت مفردات الإشادة بالعواد في هذه الشهادات والمقالات، فهو صاحب المدرسة الفكرية الكبرى في التجديد، وأسلوبه الكتابي رائع جداً تتخلله الومضات الفلسفية التي تضفي على إنتاجه روحاً من الفكر العالي والرأي المستقيم (ومتع الله الأدب بحياة هذا العبقري البارع، (محمد عواد أديب عريق) (وجدير بمثل الأستاذ العواد أن يكون مبتكراً مجدداً)، و(أدب العواد أدب حي) وهو كاتب حر التفكير سلس التعبير، وأول كاتب حجازي وفق للتصريح بخواطره وخلجات نفسه وفكر تفكيراً مستقلاً كل الاستقلال)، و(العواد بالنسبة لهذا الجيل بمثابة المعلم الأول أو الأستاذ الملهم للجيل) وهو شاعر الحجاز الابتداعي المتجدد.. وهو من أولئك الشعراء الموهوبين المحسنين رغم إكثارهم الذي يزكون به عن عجز سواهم أو كسله) (وكانت الصفة المتكلفة تخنق الشعر خنقاً، والمحسنات البديعية تثقل أجنحته إثقالاً حتى جاء الشاعر محمد حسن عواد فحطم أغلال النسر المصنعة).

هذا هو العواد في نظر أصحاب هذه الشهادة في كلمات موجزة، كان العواد يحرص على تسجيلها، وتوثيقها في دواوينه، لإعطاء شعره أهمية أكبر مما تتبدى للقارئ العادي، وتمنحه هو مكانة خاصة بين

أقرانه من شعراء الحجاز يستطيع أن يفخر بها عليهم، هذا من ناحية، أما الناحية الأخرى فإن إذاعة هذه الشهادات على الناس تنسجم مع تعظيمه هو لنفسه وإسباغه صفات الإبداع والتجديد على أعماله وما قاله عن أثر تلك الأعمال على غيره من الكتّاب، مثلما رأينا في صفحات سابقة.

وكان يردد مفردات معينة بصفة مستمرة ومتكررة بقصد تكريسها في أذهان القراء، لربط دلالاتها بأدبه وفكره، وكأنها صفة دائمة في كل ما كتب، وما يعتبره هو سمة للأدب وللفكر التجديدي الذي ينظر له، ومن هذه المفردات كلمة (حرية) ومشتقاتها التي كان يستخدمها كثيراً في وصفه للأدب والفكر الطليعي، والأدباء الطليعيين بل هي تتجاوز ذلك لتصبح فلسفة حياة فالحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية والسياسية، وهي حياة الديمقراطية والعدل والمساواة والتعبير الحر، وتحرر الإنسان واستقلاله من كل قيد حتى أصبح نموذج الإنسان الحر من أهم نماذجه التي مجدها واحتفى بها في كتاباته النثرية والشعرية.

أما المفردة الأخرى التي كانت شائعة عند العواد وعند كُتّاب تلك المرحلة فهي مفردة (عصري)، وهي تقابل - اليوم - كلمة حداثي، وقد وردت كثيراً في مقالات صحيفة (صوت الحجاز) وفي مجلة (المنهل)، ووضعت على غلاف كتاب (وحي الصحراء) عبارة تصفه بأنه (صفحة من الأدب العصري في الحجاز)، وقد ظهر هذا المصطلح بالمعنى نفسه، وفي الفترة نفسها في أدبيات عدد من البلاد العربية التي بدأت فيها النهضة متزامنة مع بدايتها في المملكة العربية السعودية، مثل تونس، والجزائر. (دراسات في الشعر العربي

المعاصر ج 6 (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع كشغري 1995م، ص 117 و144).

وكمثال على المقدمات التي كتبها العواد لغيره من الكُتاب وأشاد فيها بنفسه مقدمته لكتاب الشجرة ذات السياج الشوكي لمؤلفه رشاد سروجي الذي وضعه عن الشاعر عمر عرب. (طبعة 2، وزارة الثقافة والإعلام 2014م).

يتحدث في هذه المقدمة الطويلة عن علاقته بعمر عرب عندما زامله مدرساً في مدرسة الفلاح بجدة عام (1338هـ)، ومشاركته له في كثير من الأفكار في تلك الفترة، ويقول: (وفي هذا الجو النفسي كنت أبعث الشعر مقطوعات وقصائد تحمل رسالة الفكر الحر المنطلق والثورة على الأفكار وهي القصائد والمقطوعات التي نشرتها بعد ذلك في ديوان (آماس وأطلاس، (وبقايا الآماس).. ثم يذكر هذه المقطوعات كاملة ويختمها بقوله أن عمر عرب أعجب بها وقال له أنك بعد خمس سنوات سيكون منك فولتير آخر (السياج الشوكي ص 26).

- 6 -

خاتمة مفتوحة:

بدأ خطاب محمد سرور الصبان خطاباً موجهاً للمجتمع وللغرض الذي رسم له، لا أثر فيه للبعد الشخصي ولا للرغبة في الظهور والإشادة بالنفس ولا تجد فيه أية نبرة للأنا، كان خطاباً يمثل ويعكس الرغبة والجهود في المساهمة في إصلاحه، مما جعل

الصبان يتحدث عن وضع الحجاز آنـذاك ويرثي لحالة التعليم والأدب والمجتمع ككل...

ويتسق عمله هذا مع الجهود الأخـرى التي قام بها الصبان من نشره للكتب وتشجيعه للناشئة وبثه روح الحماس فيهم بوسائل مختلفة، وفي النصوص التي اختارها في كتاب أدب الحجاز مايعكس الفكر الذي يدعو إليه، والدور الذي نذر نفسه له، وكذلك ما جاء في كتاباته النثرية وشعره القليل الذي امتلأ بمشاعره تجاه الوطن صاغها في قالب ذاتي مؤثر...

إنَّ الصبان يعي دوره جيداً وواجبه نحو بلده بعيداً عن تمجيد الذات لأي غرض، فالمرحلة لا تحتمل الحديث عن النفس في ظل أولويات، ويرى أن ذاته وإثباته لها تتحقق من خلال همه هذا وانشغاله به، وإحساسه بواجبه في التركيز على المهمة التي نذر نفسه لها وهي الإصلاح...

لقد رأينا توظيف ذلك في مقدمة كتاب أدب الحجاز كخطاب إصلاحي، ولم يمزجه بموضوع الذات والحديث عنها بصفة شخصية، وإذا كان لنا أن نستبطن في هذا الخطاب صورة للذات فهي فيما تقدمه للمجتمع وما تقوم به من دور، وليس ذاتاً منفصلاً عن دورها الاجتماعي... وهو بذلك يحقق ذاته ويثبتها ليس بالحديث عنها مباشرة ولكن من خلال دورها الفاعل كذات مسؤولة تحمل هماً وتتبنى قضية...

والصبان رجل يعيش مع نفسه حالة من الصفاء الذهني وقد نأى عن الخلافات والخصومات ولم تشغله نفسه إلا بقدر ما يكون

ذلك دافعاً من أجل العمل للآخرين ولبلاده، وقد تحدث محمد علي مغربي عنه بمثل هذه الصفات في شخصية الصبان وحبه للخير، ومساعدة من يقصده من الناس في مواقف كثيرة (محمد علي مغربي، أعلام لحجاز في القرن الرابع عشر الهجري، ج 1، تهامة 1981م، 223 وما بعدها)، والحقيقة أن مقدمة الصبان لكتاب أدب الحجاز هي أكثر من مقدمة استهلالية لأنها تشخص حالة المجتمع آنذاك وتبحث في الأساليب التي تكفل إصلاح الخلل ووضع الحجاز على خطى التقدم والنهضة... وإثبات الانتماء الذاتي من خلال الدور الوطني والإنساني وليس من خلال تكريس الذات وجعلها محوراً للاهتمام.

تتخذ مسألة إثبات الذات بعداً مختلفاً وتسلك طريقاً آخر، وتتوسل أساليب مغايرة عند حمزة شحاته ومحمد حسن عواد عن تلك التي لدى الصبان...

يبدو أن حمزة شحاته يؤمن بفكرة إقامة المثال ثم هدمه بعد ذلك بعد أن يغدو أمامه صرحاً جميلاً مكتملاً ليعيد بناءه من جديد، لدى حمزة شحاته إحساس العظمة، وأيضاً بالسخط والملل والعبث نحو كل ما حوله، كان يعيش حياة قلقه ومتوترة، «حياتي قلقة وماتزال لأنني لم أتمتع قط بحريتي واختياري»، (حمزة شحاته، رفات عقل، قام بجمعه وتنسيقه عبدالحميد مشخص، تهامة، 1980، ص 13).

تنقل في وظائف كثيرة ولم يستقر في واحدة منها طويلاً، دخل في خصومات أدبية، اعتنق العزلة، لم يكن يسمح بنشر شعره وكان يتلفه في أحيان كثيرة: (لم أمارس الأدب على أنه غاية، وإنما كان

تنفيساً عن شعوري بمرارة العيش ومرارة القلب، وكان من عادتي أن اتخلص كل عامين أو ثلاثة من كل ما حدث، وكان هذا يريحني ويملؤني بلذة التخفف من شيء لا أطيق النظر إليه) المرجع السابق، ص 13.

يتحدث في مقدمة كتاب شعراء الحجاز في العصر الحديث عن الشعر ويشير إلى جمالياته في نظرات نقدية عميقة تجمع بين الفن والفلسفة والفكر ولكننا نجده في مكان آخر يتحدث عن الشعر فيصفه بأنه (سذاجة إنسانية لم يعد الاشتغال به معقولاً في عصر العلم، وأن دور الشعر قد انتهى قبل أن يخوض معركة وجوده) المرجع السابق ص 16، 23.

والقصيدة عنده تستنفد مقومات بقائها بمجرد اكتمالها لذلك يتلفه كما يقول ويؤكد، ولا يطيق النظر إليها والاحتفاظ بها...

على صعيد الواقع تصدمنا آراء حمزة شحاته وموقفه من المرأة وهي كثيرة في أقواله وقصائده ولا نكاد نصدق أن مثقفاً كبيراً مثل شحاته يمكن أن تصدر عنه مثل هذه الآراء.

بعد أن كتب مقدمة شعراء الحجاز في العصر الحديث تبرأ منها وأنكرها رغم جهد التنظير الباذخ الذي تضمنته المقدمة، فقط لأن عبدالسلام الساسي حذف عبارات من المقدمة وجدها تسيء للصبان... مما يذكرنا بأسلوبه في إتلاف قصائده (إنكارها) والنفي عن نفسه بأنه شاعر... هل نستطيع القول: إن شحاته ينكر ذاته لكي يحقق وجودها، بمعنى أن حياته تقوم – من خلال عدد من المواقف والآراء – على نفي الذات لكي يثبت وجودها؟!

هذا التنازع وربما التناقض في شخصية شحاته بين ما يراه مثالاً، وما يصدمه به الواقع سبب من أسباب إنكاره لأدبه وزهده فيه، يمحو بالشمال ما كتبه باليمين، لأن شخصية شحاته مثلما اقترح صالح زياد تنطوي (على مثالية تجد في الواقع نقيضها بوصفها كلاً لا يتجزأ) (صالح زياد، الشاعر والذات المستبدة، عالم الكتب الحديث، إربد - عمان، 20 ص 68). فعلاً المثالية ونقيضها هي مشكلة حمزة شحاته، وهي ربما سبب ما نراه من تصرفات تبدو لنا غريبة ولكنها لدى شحاته ترتكز على فلسفة خاصة به ارتضاها لنفسه وبنى عليها قناعاته وعبر عن جزء منها في بعض أقواله وأفعاله.

يختلف العواد عن زميليه في شخصيته المعروفة باعتزازها المفرط بذاتها والتركيز عليها بشكل مباشر من خلال عدة أساليب وأكثر من صورة وصفة جاءت في عناصر أربعة:

1 - ذكر صفاته الشخصية الفردية من مواهب وذكاء وفهم وتميز بالفكر منذ الطفولة.

2 - إشادته بكتاباته جميعها ومدح أسلوبه في الشعر والنثر وأثر ما يكتبه وما يحققه من أهداف وما يؤديه من دور في وعي الأمة وفي الإصلاح والتحديث.

3 - رصد ما قاله الكتّاب عنه من السعوديين وغيرهم من مقدمات وشهادات تشير بأعمال العواد وجهوده، وتحتفي بكتابه خواطر مصرحة بلغت سبعاً وعشرين صفحة.

4 - توظيف مفردات ظل يردها في مقدماته ومقالاته، مثل الفكر، الحرية، الديمقراطية، العدل، المساواة، الأدب العصري... الأدب الطليعي... إلخ، ويبرزها وكأنها صفة لكل ما يكتب...

وقد ذُكرت أمثلة على كل هذه العناصر في الصفحات السابقة، وقد استخدمها العواد للفت الانتباه للذات من خلال تأكيد دورها الفاعل في الحياة، والصدى الذي تتركه، والأثر الذي تحدثه، وكلما تمنحه مكانة خاصة بين أقرانه يستطيع أن يفخر بها عليهم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تنسجم مع تعظيمه لنفسه وتمييزه لها عن الآخرين من خلال إسباغ صفات الإبداع والتجديد على كل أعماله ومن ثم أثر تلك الأعمال على غيره من الكتاب.

إن العواد هنا يؤكد ذاته ويثبتها من خلال تلك العناصر لأربعة وهي كلها مرتبطة بشخصية وأدبه وبالذات في المقام الأول وما تتصف به من سمات ثم فعل الذات وما تحققه من أثر، مما يعكس ما تجده في المقدمات من تركيز على الإعلاء من شأن الذات ووصفها بالتميز وجعلها مركزاً للإشادة والفخر ومنطلقاً للإبداع وسبباً بالتالي لتميز العواد وتميز أدبه عن الآخرين... إثبات الذات من خلال الذات وجعلها في مركز الضوء أولاً وأخيراً.

ولا أظن أحداً من روادنا شعر بمثل هذا الرضى عن نفسه، وبالفخر بها إلى الحد الذي وصل إليه العواد بحيث أصبح هذا الموضوع من الموضوعات الأثيرة والمتكررة لديه، وصفة واضحة من صفات شخصيته، وهو من جهة أخرى أسلوب دعائي أجاده العواد لتأكيد زعامته للأدب الحديث في المملكة، وقيادته للذوق وتوجيه الوعي، وإظهار ريادته التنويرية الإصلاحية، في كل المجالات وإنجازاته في الفكر والأدب، (انظر أيضاً الشاعر والذات المستبدة، ص 139).

خطاب العتبات في أوليات الأدب السعودي

(خطاب المقدمة النقدية أنموذجاً)

عبدالحق عمور بلعابد

• مقدمة:

لقد أصبحت دراسة العتبات من المباحث النقدية الجديدة في الدراسات الأكاديمية العربية، فهي وإن وجد لها إرهاصات في البلاغات القديمة، إلا أنها لم تشهد أوج تطورها سوى نهاية القرن الماضي، وقد كان ذلك بعد صدور كتاب جينيت (عتبات، 1987)، ليلتفت النقد بعد ذلك لأهميتها بوصفها مدخلا مهما لفهم النصوص وتأويلها، ولم يكن النقد العربي ببعيد عن هذه الدراسات حيث حاول بعض الباحثين تأصيلها في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ومنهم من اكتفى بمرجعياتها النقدية الغربية وجربها على مدونات نصية عديدة شعر ونثرا وحتى نقدا.

يعد هذا البحث جديداً من حيث مقاربته للمقدمات النقدية الحديثة في بدايات الأدب السعودي والنقدي منه على وجه التحديد عند أهم رواده وهما إبراهيم هاشم فيلالي في كتابه المرصاد، وعبدالله عبدالجبار في كتابه التيارات الأدبية الحديثة (في قلب الجزيرة العربية)، وهذا بعيدا عن المقدمات الأدبية والإبداعية التي أقدم على دراستها بعض النقاد، وعلى الرغم من كثرة الدراسات غير أن مبحث العتبات ما يزال من المباحث النقدية التي لم تؤلف وتأتلف داخل المؤسسة النقدية العربية، لهذا أردنا الالتفات إليها من

خلال هذين الناقدين المؤسسين، وهذا البحث سيكون لبنة تضاف إلى جهود باحثين آخرين يسعون في نفس المسعى البحثي في إعادة قراءة بدايات النقد الأدبي في المملكة وتأريخه.

1 - خطاب المقدمة النقدية بين رؤيتين:

إن خطاب العتبات في الرؤية العربية عامة، مرتبط بفنون التأليف والتدوين، وصنعة الكتابة[1]، التي تقوم على قواعد ضابطة، وشروط محكمة، لا يمكن لمن تصدر للتأليف أن يتجاوزها بأي شكل كان، وهذا ما يظهر لنا الوعي الكبير بطرائق التأليف التي كانت معروفة عند أصحاب دواوين الإنشاء كما وردت في كتب متخصصة كثيرة منها (أدب الكاتب لابن قتيبة والصولي، والأحكام في صنعة الكلام للكلاعي، وصبح الأعشى للقلقشندي)[2].

لنجد أن أغلب ما احتفى به الكاتب العربي هو تدبيج خطبته ومقدمتها وتهذيبها، لتكون ملائمة للغرض المقصود،لأن المقدمة أول ما يقرأ، وأول ما تقع عليه الأبصار فيرسخ في ذهن القارئ والمستمع، فهي بذلك مدخل رئيس وطبيعي لفهم أغوار النص[3]، متوسلة في ذلك بوظيفتين أساسيتين هما تقديم خطة الكتاب من جهة، وتوجيه قراءته من جهة أخرى، لتكون خطابا واصفا للكتاب، تتكلم عنه وتصفه من أوله.

ولم يكن هذا بغافل عن أرباب صنعة التأليف، فكثير ما أشاروا إلى ما لابد على الكاتب أن يتحلى به وهو يتصدر لتأليف، وسموها بالرؤوس الثمانية، كما أشار إليه (التهانوي) في هذا النص الدقيق الكاشف عن معالم ومعاني العتبات:

«الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية، **أحدها** الغرض من تدوين العلم وتحصيله... **وثانيها** المنفعة... وهي الفائدة المعتد بها ليتحمل المشقة في تحصيله ولايعرض له فتور في طلبه، **وثالثها** السمة وهي عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصل الغرض...، **ورابعها** المؤلف وهو مصنف الكتاب ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه لاختلاف ذلك باختلاف المصنفين، **وخامسها** أنه من أي علم هو؟ أي من اليقينيات أو الضنيات، من النظريات أو العمليات، من الشرعيات أو من غيرها ليطلب المتعلم ما يليق به من المسائل المطلوبة له، **سادسها** أنه من أي مرتبة هو؟ أي بيان مرتبته فيما بين العلوم إما باعتبار عموم موضوعه أو خصوصه أو باعتبار توقفه على علم آخر أو عدم توقفه عليه أو باعتبار الأهمية أو الشرف ليقدم تحصيله على ما يجب أو يستحسن تقديمه عليه، ويؤخر تحصيله عما يجب أو يستحسن تأخيره عنه، **وسابعها** القسمة، وهي بيان أجزاء العلوم وأبوابه ليطلب المتعلم في كل باب منها ما يتعلق به ولا يضيع وقته في تحصيل مطالب لا يتعلق به كما يقال: كتابنا هذا مرتب على مقدمة وبابين وخاتمة، وهذا الثاني كثير شائع لا يخلو عنه كتاب، **وثامنها** الأنحاء التعليمية وهي أنحاء مستحسنة في طرق التعليم،أحدها التقسيم وهو كثير من فوق إلى أسفل،وثانيها التحليل وهو عكسه، أي التكثير من أسفل إلى فوق، أي من أخص إلى ما هو أعم...»(4).

فهذا النص بحق جامع لخطاب العتبات لمن تفحصه، كما أنه أتى على المقصود من خطاب المقدمة وحدد وظائفها، وبين مقصودها،

فكأننا أمام تحديدات (ج. جينيت) لدقة ما أورده (التهانوي) في كشافه، عن إرث مناصي وصله من أسلافه من لدن الجاحظ إلى زمانه، لتصبح مقدمة الكتاب عرفا تأليفيا، وتقليدا كتابيا، فلا يخلو كتاب لمتقدم أو متأخر إلا صدره بمقدمة ذاكرا فيها دواعي تأليفه، ومقدما فيها خطة مؤلفه، وعارضا فيها مادته وقضاياه.

فالملاحظ عند القدماء أن المقدمة في أغلب تسمياتهم يطلق عليها (الخطبة) وهذا من بقايا العقل الشفاهي العربي،قبل انخراطهم في عصر التدوين أو ظهور العقل الكتابي العربي كما هو ظاهر في ما أشار إليه التهانوي وغيره، لتصبح المقدمة عندهم فضاء للخطط الكتابية، وأفقا لانتظارات القارئ.

لنجد أن الحدّ اللغوي للمقدمة متساوق مع حدها الاصطلاحي المذكور، وهذا ما لاحظه ابن منظور في لسانه، لما تجاوز في تعريفها الشرط اللغوي إلى الشرط الاصطلاحي لكثرة تداولها على الألسنة، فهو يقول في مادة (قدم): «قالوا: القدم والسابقة ما تقدموا فيه غيرهم... وقيدوم كل شيء وقيدامه: أوله... ومقدمة الجيش (بكسر الدال) أوله، وقد استعير لكل شيء فيل: مقدمة الكتاب، ومقدمة الكلام (بكسر الدال)، وقيل: مقدمة كل شيء أوله...»[5]، كما سميت مقدمة البناء أساسا، لتكون بذلك الأساس الذي يبنى عليه المتن، بتلخيصها لمجمل ما سيأتي به،غير أن تسميات المقدمة الأخرى بقيت جارية في الاستعمال فمرة خطبة، ومرة تمهيد، وتارة استهلال...[6].

وهذا الحديث عن حدود المقدمة ومحدداتها، يجرنا إلى مكونات المقدمة في الخطاب المقدماتي العربي القديم:

أما الرؤية الغربية لخطاب المقدمة النقدية فقد تعددت تحديداته عندهم، إلا أننا سنركز على التحديد الذي قدمه (ج.جينيت) كأحد أبرز الدارسين والمؤسسين لخطاب العتبات عامة (ومنه خطاب المقدمة)، والذي يرى فيه، مصطلحا متداولا ومستعملا في تقاليد اللغة الفرنسية بمعنى ذلك الفضاء من النص الافتتاحي (بدئيا كان أو ختميا، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (postface) مؤكدة لحقيقة المقدمة(7).

2 - خطاب المقدمة النقدية (بين وعي الناقد العربي وممارساته):

وبعد استعراضنا للرؤية النقدية للعتبات عند العرب والغرب، نجد بأن الناقد العربي مايزال في حيرته المعرفية بين الاحتفاء بهذه العتبات أو إهمالها، لأننا لم نواجه كبير اهتمام بالعتبات في النقد العربي التقليدي الذي لم يكن قد خرج بعد من اعتنائه بخارجية النص وسلطة مؤلفه عليه، حيث انخرط الناقد في هذا السياق باستبعاده لهذه المداخل النصية المهمة، وإن اشتغل عليها لا يكون إلا عرضا بربطها بإديولوجيا الكاتب وانتمائه المذهبي، دون محاولة فهمها أو تفكيكها، فهو فمثلا لا يقف عند المقدمة بل يتجاوزها مباشرة إلى تحليل النص،لأنها في رأيه غير ضرورية لا تغني عن النص شيئا(8).

غير أن هذا الفهم عرف إزاحة من قبل النقاد الجدد الذين اطلعوا على جديد الدراسات النقدية التي أتت بها اللسانيات والبنيويات والسيميائيات وتحليل الخطاب... ليصبح الناقد العربي

يولي اهتمام كبيرا إلى دراسة داخلية النص ومكوناته البنيوية التي لابد من استنطاقها، ليس هذا فقط ولكن تحليل النص من أوله أي من عتباته التي تعد مداخلا نصية لفهم معناه المتخفي، وقد لعب وعيهم النقدي بما يطرح على الساحة النقدية العالمية دوراً مهماً في هذا بعد اطلاعهم المباشر وغير المباشر (بفعل الترجمة) على الدراسات المناصية الخاصة بالعتبات والكتاب العمدة في هذا الباب كتاب عتبات لـ (ج. جينيت)، الذي غير عادات الناقد العربي في قراءة النصوص، ليتشكل بذلك وعي نقدي عربي جديد بالعتبات عامة، وبخطاب المقدمة (النقدية) على وجه الخصوص، لنطرح الأسئلة التالية عليه: كيف مارس الناقد العربي هذا الوعي بخطاب المقدمة ومنه الناقد السعودي؟، وهل استمر في تلك التقاليد التأليفية والكتابية التي ورثها عن أسلافه ؟ أم أنه استحدث طرقا جديدة مظهرا قطيعة معرفية معها؟

فالناظر إلى الخطاب المقدماتي العربي الحديث، و منه الخطاب المقدماتي في الأدب السعودي، سيجد أن هناك قطيعة بيّنة مع صنعة التأليف التي اجتهد العلماء القدامى في ترسيخها تنظيرا وتطبيقا في فنون الكتابة في عصر لم يعرف الطباعة ولا الكتاب الرقمي،غير أن الكتاب العرب المعاصرين والنقاد لا يلتفتون إلى هذا الميراث الفني في أصل الكتابة،بل ينطلقون مباشرة مما أنتجته صناعة الكتاب والفنون المطبعية الغربية التي ساعدت في تطوير درس العتبات،متناسين ذلك الموروث الحضاري والثقافي في تأليف الكتاب،هذه مسألة تحتاج منا إلى بحث مستقل لتتبعها.

لنجد بأن خطاب المقدمة (النقدية)، ومنه خطاب المقدمات النقدية التي سنحللها عند كل من إبراهيم الفيلالي في مرصاده، وعبدالله عبدالجبار في تياراته الأدبية الحديثة، ليست ببعيد عن هذه القطيعة،فالمتصفح لكتب المحدثين سيجدها خالية من مكونات المقدمة القديمة التي عرضناها،ولم يسلم منها إلا ما كان جوهريا مثل دواعي التأليف وغرض التأليف،وخطة التأليف،غير أن المحمدة التي حملتها لنا المقدمات الحديثة بعد ظهور فنون الطباعة وتكنولوجيا صناعة الكتاب،هو التنويع في المقدمات التي لم تعرفها المقدمات القديمة،كذا توسلها بالإمكانيات التكنولوجية التي تساعد الإخراج الجيد والفني للكتاب بتقنية عالية الجودة،لتنقسم المقدمات الحديثة إلى قسمين كبيرين(9):

- مقدمات الأعمال الإبداعية (شعر، قصة، رواية، مسرحية...).
- مقدمات الأعمال الأكاديمية (نقد، فلسفة، تاريخ، قانون...).

وقد يتفرع عن هذين المقدمتين الكبيرتين أنواع ثوانٍ بحسب الجهة المقدمة، ففي التقليد الحديث نجد أن المقدمة ربما يكتبها المؤلف،أو توكل للناشر أو لشخص ثالث (ناقد، مؤرخ، صحفي متخصص...)، وهي إما أن تكون ذات مضمون تعريفي بالكتاب أو إشهاري أو أن تكون ذات بعد تحليلي نقدي، كما يمكننا أن نواجه مقدمات من نوع مقدمة – بيان الذي تظهر ما يكتشف من جديد على المستوى (النقدي،الفلسفي،الأدبي....)، وربما اختفت هذه المقدمة من الكتاب أصلا، لهذا نجمل هذه المقدمات في:

- مقدمة المؤلف.
- مقدمة غير المؤلف (مقدمة الناقد، مقدمة الناشر...).
- مقدمة مشتركة (بين المؤلف والناشر، أو بينه وبين الناقد...).
- اختفاء المقدمة من الكتاب.

• بين مقدمة الاستعراض ومقدمة العرض:

الناظر في كتاب المرصاد للفيلالي[10] عامة ومنه مقدماته للأجزاء الثلاثة، يجدها تنخرط فيما يعرف بالمراجعات النقدية التي كانت المحرك الأساسي للنقد في السعودية من خلال صفحات الجرائد والمجلات في ذلك الوقت[11]، والطابع الهجومي والصدامي التي كانت تحمله بعض المقالات الناقدة للمنجز الأدبي السعودي في طلائعه الأولى ومنها كتاب المرصاد، الذي يعد من بين الكتب التأسيسية للنقد الأدبي السعودي، والذي صدره صاحبة بمقدمات استعراضية لموسوعته القرائية الانتقائية والاختزالية لكثير من الشعر والنثر، فجاءت مقدماته كما سنرى لا تحتكم للمكونات الإنشائية لخطب الكتاب القديمة، ولا متبعة في كثير من الأحيان للخطوات المنهجية للمقدمات الحديثة، ويرجع ذلك أن هذه المقالات النقدية لم تتنظم بدء في كتاب بل كانت مقالات صحفية تعتمد النقد الصحفي والحكم الانطباعي في كثير من الأحيان على النصوص الشعرية المحللة، ولما أخرجها الفيلالي في كتاب ووضع لها مقدمة جاءت المقدمة معربة عن مقصديته العامة والتي لخصها منصور الحازمي في قوله: «قد كان في أسلوبه ونقده استفزازيا عنيفا يمزج الجد بالهزل، ولايتوانى عن تسديد سهامه الحادة إلى

صدور منقوديه...»[12]، غير أننا لم نعدم بعض المعالم التأسيسية لمقدمة نقدية.

وعلى العكس من ذلك نجد كتاب (التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية)[13] لعبدالله عبدالجبار، كتابا تأسيسيا للتاريخ الأدبي والمدارس الأدبية والرؤى النقدية في المملكة العربية السعودية، منطلقاً من وضع هذا الأدب وما أنتجه من تيارات أدبية حديثة في سياقه الجغرافي والتاريخي والاجتماعي والثقافي، لينخرط القارئ العربي على وجه التحديد بسهولة ويسر لمعرفة الإنتاج الأدبي والنقدي في هذا الجزء من الوطن العربي الذي تنوسي لسنوات عدة لأسباب كثيرة ذكرها الكاتب، وهذا يظهر جليا من خلال مقدمته النقدية التي تعد من أنواع المقدمات الأكاديمية الحاملة لهاجس البحث، والدافع العلمي، فهو ينطلق من المبدأ القائل: «من ألف فقد استهدف»، فلا ارتجالية في طرح القضايا، ولا ذاتية في تحديد التيارات الأدبية، خاصة والفئة المستهدف فئة بحثية، والموقف العلمي يدعو إلى إخراج هذا الأدب من طور المجهول إلى طور المعلوم كما ذهب إليه الكاتب في مقدمته، لهذا نجدها تختلف عن مقدمة الفيلالي بأنها مقدمة عرض لأفكار علمية، وطرح لقضايا نقدية دون استفزاز ولا صدامية، تريد أن تجرب التيارات الأدبية الحديثة التي ظهرت في الغرب وتأثر بها النقاد العرب في عصر النهضة في مصر وسوريا ولبنان.... هل يمكن أن تصدق على طلائع النهضة الأدبية والنقدية في المملكة.

وهذا ما سنلحظه من خلال مكونات المقدمات النقدية وخصائصها ووظائفها.

3 - مكونات المقدمة النقدية عند فيلالي وعبدالجبار:

3-1 - مكونات المقدمة النقدية:

إن خطاب المقدمة عامة، وخطاب المقدمة النقدية على وجه الخصوص، لا يخلو من مكونات أساسية حرص عليها الكتاب القدماء وحصروها، لأهمتها وإبانتها على اهتمام الكتاب بكتبهم ومؤلفاتهم، وقلما وجدنا كتابا عاريا من هذه المصاحبات النصية، وهي على الجملة[14]:

- البسملة،والحمدلة، والتصليّة، والتسليم.
- جنس التأليف.
- خطة التأليف.
- المصادر المذكورة (أو مكتبة التأليف).
- تقريظ التأليف.
- نقد المصادر السابقة.
- زمان ومكان التأليف.
- الحمد والشكر (في الخاتمة).

غير أن هذه العناصر لا تسلم لأصحابها في كافة مؤلفاتهم وكتبهم خاصة في العصر الحديث وتغير أساليب الكتابة وتقنياتها، لأن منها العناصر الأساسية الثابتة (كاسم المؤلف، والعنوان، خطة المؤلف...)، ومنها العناصر الثانوية التي يمكن الاستغناء عنها إذا لم يك داع للإتيان بها، مثل(نقد المصادر، تقريظ الكتاب...)، وهذا دال على سنة التأليف التي كان يحترمها الكتاب والمشتغلون في دواوين الإنشاء قديما.

وهـذا المبحث يحدو بنا إلى معرفة أنـواع وأقسام المقدمات التي اختطها القدماء وسار عليها المحدثون مع بعض التغييرات التي أملتها عليهم مقتضيات العصر،مراعين وضعيات الإنتاج من جهة،ووضعيات التلقي من جهة ثانية،ويمكن أن نجملها في ثلاث مقدمات(15):

أ - مقدمات موسعة:

وهـي تلك المقدمات التي استدعى فيها المؤلف كل مكونات خطاب المقدمة التي ذكرناها سابقا، ومثل هذه لا نجدها في زمن التأليف الأول.

ب - مقدمات ضيقة:

وهي مقدمات لا تأتي بكل مكونات المقدمة المعهودة، بل يعمل المؤلف على تضييق مساحة إيرادها، مقتصرا على الأهـم منها كذكره لدواعي التأليف وجنس الكتاب وخطته.

ج - مقدمات مضافة:

وهي مقدمات لم تكن في أصل الكتاب، ولم يكتبها صاحبها بنفسه، بل هي من إضافات النساخ (علماء، أو طلبة المؤلف) على اعتبار أن بعض العلماء في القديم كانوا يعقدون مجالسا للإملاء، فلم يسعفهم الوقت أو العمر لجمعها في كتاب، ووضع مقدمة لها، فيتكفل تلامذتهم بذلك بعدهم، وهذه الظاهرة كانت منتشرة في الصدر الأول من حركة التأليف.

والناظر إلى المقدمات النقدية لكل من الفيلالي في مرصاده وعبد الجبار في تياراته الأدبية الحديثة، يجدهما ينخرطان في النوع

الثاني من المقدمات، ألا وهي المقدمات الضيقة التي لم تأت على كل مكونات المقدمة النقدية بل أوردت الأهم منها مع تفاوت واضح بين المقدمة النقدية للفيلالي ذات الطبيعة الذاتية السجالية والمقدمة النقدية لعبدالجبار ذات الطبيعة الموضوعية التحليلية.

• مكونات المقدمة النقدية في مرصاد فيلالي:

كما أسلفنا القول بأن كتاب المرصاد لم يعتن بمقدماته العناية الكافية كما هو معروف في التقاليد التأليفية، لتقديمه الهزل على الجد في أحكامه النقدية، وتقديمه للنظرة العجلى في تذوقه للشعر على الفكرة المؤجلة التي تترك مساحات أخرى لقراءات ممكنة للقصائد المحللة، ومن بين المكونات أساسية للمقدمة النقدية عنده، والتي وجدناها مشتتة بين ثنايا مقدماته الثلاث أو كلماته البدئية لمرصاده نجد:

1 - تحديد الجنس التأليفي:

لقد أكثر المؤلف في مقدمة المرصاد الأول والثاني أن هذا المؤلف أساسا لإبانة الأدب الصحيح من الزائف، والذوق الأدبي السليم، وتكريم للأدب الخالد[16]، ولم نجد تصريحا بتجنيس هذا الكتاب إلا في مقدمة الجزء الثالث من المرصاد في قوله: «... لأن المرصاد رسالة نقدية تداولتها الأيدي وتناولها القراء. بل هي المؤلف الوحيد الذي قوبل بلهفة شديدة من القراء...»[17]، وهنا يطرح السؤال: هل احتكم إلى أعراف الرسائل النقدية برؤية نقدية وأدوات منهجية بعيدة عن اللحظة الارتجالية والأحكام الانطباعية؟ وهذا ما لم يسلم منه مرصاد الفيلالي حتى طلع عليه نقد للمرصاد لحسن

عبدالله القرشي، ومرصاد للمرصاد لعبدالله عبدالجبار[18]، والرأي ما ذهب إليه صالح معيض الغامدي من أن الكتاب وما ورد في مقدماته يدخل تحت جنس المراجعات النقدية[19]، لاعتبارات أوردناها سابقا.

2 - مكتبة المؤلف أو مصادره:

لقد أورد فيلالي توثيقا بالمدونات الشعرية التي حللها في مرصاده، والتي كانت أساسا من الصحف الصادرة في ذلك الوقت، فمثلا أورده في مرصاده الأول كثيرا من الأشعار المنشورة في صحيفة البلاد وهو في مصر وقام بالتعليق عليها، يقول: «بعد ثلاثين عاما من كفاح أدبي – قراءة ودرسا ونتاجا ونقدا وتمحيصا وتوجيها – يصدر العدد الممتاز من جريدة (البلاد السعودية) بتاريخ (66/4/3هـ) فأتناوله بلهفة.. لهفة من نأى عن بلاده ولا يزال نائيا عنها ولها في نفسه الحنين، ومن قلبه الحب، فهو يعيش في مصر بجسمه، وفي بلاده بفكره وقلبه ووجدانه...»[20]، وقد تهجم على رئيس تحريرها عبدالله عريف، لاختياراته الشعرية التي لا ترقى للذوق الأدبي السليم كأن الجريدة أفلست وتحاول ملأ صفحاتها بأي مادة أدبية[21]، والأمر نفسه حدث في مقدمة الجزء الثاني التي يرى فيها الأدب عاكسا للحياة ولابد أن يكون هذا الانعكاس واضحا شفيفا لكي نصل للأدب الصحيح الذي يخلد صاحبه، فيخرج بنا الفيلالي من نقد الأعمال الأدبية إلى نقد الرجال واختياراتهم الشعرية مثلما عاب على الساسي اختياراته من شعر حسن عواد[22] التي لا تدل على ذوق أدبي راق. دون أن ننسى مجلة المنهل التي نشرت كثيرا من

الأعمال الأدبية المنقودة من طرف الفيلالي، كما أنهى نشرة كتابه المرصاد والردود عليه.

3 - زمان ومكان التأليف:

أما زمان التأليف فقد ألمح إليه في مقدماته، محدداً إياه بفترة نضج التجربة في المملكة بعد ثلاثين سنة من الكتابة الإبداعية والنهضة الأدبية، وكذلك جاء منتثرا في ثنايا كتابه، فنجد في مقدمة الجزء الأول من المرصاد قوله: «... نحن في فجر نهضة أدبية قد آذن ضحاها بالسطوع القوي الباهر....

... فقد بدأت هذه البلاد نهضتها الأدبية متطلعة كغيرها إلى حياة حافلة بالمعاني السامية...

.... وقد مضى عليها ما يقرب من ثلاثين عاما وهي تقرأ وتنتج حتى كونت لها نتاجا أدبيا لا بأس به، ويصح أن نسميه بالنسبة لمحيطنا ثورة أدبية، وقد أفادت هذه الثورة في رفع مستوى الذوق الأدبي...»[23]، وقد أورد مثل هذا في مقدمة الجزء الثاني من المرصاد في كلمته البدئية: «إن نظرتنا إلى أدب بلادنا - في هذه الآونة - يجب أن تكون بعيدة عن المجاملة إلا لمن يراد تشجيعه وتوجيهه...وأصبحنا بعد ثلاثين عاما أصحاب وعي مبصر فلا يجوز علينا لعبة الحواة والالتواءات البهلوانية...»[24]، أما في مقدمة الجزء الثالث من مرصاده فيعود بالقول إلى من رد عليه في مرصاده الأول والثاني وعاب عليه أحكامه النقدية في شعر بعض الشعراء خاصة ردود صاحب نقد المرصاد حسن القرشي، وصاحب مرصاد المرصاد عبدالله عبدالجبار.

أما عن مكان التأليف فقد كان واضحاً في مقدمة الجزء الأول وهو مقيم في مصر ووصلته صحيفة البلاد التي تناولها بلهفة، يقول: «... لهفة من نأى عن بلاده ولايزال نائيا عنها ولها في نفسه الحنين، ومن قلبه الحب، فهو يعيش في مصر بجسمه، وفي بلاده بفكره وقلبه ووجدانه، ويتطلع إليها كما يتطلع الظليم إلى أمه...»(25).

4 - إشكالية التأليف/ الكتاب:

يطرح علينا كتاب المرصاد إشكالية منذ جزئه الأول ويتتبعها للإجابة عنها بالرؤية النقدية التي سطرها لنفسه منذ البداية منبها المبدعين بأن الأدب الصحيح ليس ملهاة عصارة نفس ورؤية فنان يؤمن بحياة الأدب الصانعة لنضهته لتواكب ما وصل إليه الآخرون في الوطن العربي من نهضة أدبية، وهنا يأتي سؤال الفيلالي في تتبعه لجيل الرواد في المملكة (هل صنع رعيلنا الأول صنيع أولئك؟؟)(26) يقصد رعيل الرواد في مصر وبلاد الشام.

5 - منهج التأليف:

لم نجد منهجا واضحا في المقدمة النقدية لكتاب المرصاد، لكنه يأتي عرضا في مرصاده الأول وهو بصدد البحث عن الأدب الصحيح من خلال اعتماده على ما يمكن تسميته النقد التقويمي المنبني على ما تجود به اللحظة النقدية أو الإحساس النقدي الانفعالي كأنه يريد وضع غربال حجازي، إلا أن أحكامه النقدية المغربلة كما قال منصو الحازمي: «لا ترقى إلى مستوى الدراسة الجادة المتأنية، بل هي أقرب إلى التعليقات السريعة والانطباعات العابرة»(28)، فهو

بذلك لا يرتكز على مقومات المنهج العلمي من جهة، ولا على رؤية نقدية حافزة متدبرة في النصِّ من جهة ثانية.

• مكونات المقدمة النقدية في التيارات الأدبية الحديثة لعبدالجبار:

إن كتاب التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، يعد من الكتب التأسيسية للنقد في المملكة بإجماع كثير من النقاد(28)، وقد جاءت مقدمة الكتاب متميزة بمنهجية علمية رصينة، ورؤية نقدية واضحة، وبناء موضوعاتي محكم، فهو برأي بكري شيخ أمين: «أول دراسة منهجية صدرت عن الشعر»(29) وقد اعتنى بمراجعه ومصادره المنشور منها والمخطوط أو ما كتب باللغة العربية أو الإنجليزية وهذا ما يدل على روح الباحث المتميّز الخادم للحركة النقدية في بلاده، وهذا ما يشير إليه عبدالرحمن أبو بكر بأن التيارات: «دراسة شاملة للتيارات الأدبية في المملكة العربية السعودية، وكان نصيب الشعر العربي الحديث في الحجاز موفورا جيّدا....»(30)، وهذا ما تدل عليه مقدمته النقدية التي جمعت إليها بعض المكونات الرئيسية:

1 - جنس التأليف:

الكتاب في أصله محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، في معهد الدراسات العربية العالية، التابع لجامعة الدول العربية، يقول عبدالجبار: «لما دعاني معهد الدراسات العالية لإلقاء محاضرات عن التيارات الأدبية الحديثة بقلب الجزيرة... على أن أقوم بدراسة تمهيدية عن قلب الجزيرة وجغرافيتها العامة... وأكد هذا الحرص أن المعهد لم يكلف أحدا بعد من

المختصين بإلقاء محاضرة خاصة في هذا الموضوع....»[31]، حيث كان يستقطب إليه خير النقاد من الوطن العربي لإلقاء محاضرات على طلبته، وفق استراتيجية معينة تقتضي بالبحث في الاتجاهات أو الحركات أو التيارات الأدبية في الأقطار العربية قصد تقوية الوعي القومي العالم العربي[32]، وقد ضم إليه كثير من الأعلام مثل شوقي ضيف، وسهير القلماوي، ومحمد الطاهر بن عاشور....

2 - إشكالية التأليف:

لقد واجهت الناقد العديد من المشاكل أمام وضع هذه المحاضرات خاصة وهو يتكلم عن أدب مجهول عند كثير من نقاد الوطن العربي، فما كان عليه إلا أن يضع نصب عينيه أسئلة هادية له، تكون محاضراته واضحة لطلبته وللباحثين، لهذا يقول: «... لأن جمهرة المثقفين والمتأدبين والأساتذة - بله الطلبة - لا يكادون يعرفون عن أدب الجزيرة في العصر الحاضر شيئا.. فلابد إذن من إعطاء فكرة عن هذا الأدب...كيف ولد ونشأ وكيف تطور؟ وماهي العوامل التي أثرت فيه فوجهته هذه الوجهة أم تلك؟ وما هي السمات الخاصة والبصمات المحلية التي تركتها البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية على صفحاته؟....»[33]، وهذا ما استطاع تحقيقه عبد الجبار في مفاصل كتابه، ليصبح مرجعا أساسيا لكل من يريد معرفة أدب الجزيرة العربية في ذلك الوقت.

3 - القصد والغرض من التأليف:

لقد حدد عبدالجبار هدفه وغايته من البداية، وهو الكشف عن أدب الجزيرة العربية الذي أصبح مجهولا عند كثير من الدارسين

والباحثين، لأسباب سياسية وثقافية متعددة ساقها في مقدمته، وهو يقول في مطلع كلامه عن هذه المسألة: «نحن - إذن - أمام أدب مجهول يشبه قارة مجهولة، وعلينا قبل أن نستخرج شيئا من ذخائرها وكنوزها أن ندل على معالمها العامة، وأن نضع على جادة الطريق الوعر شارات وصوى تهدي السالكين إليها. ولم يكن لهذه الحال من سبب إلا العزلة التي تعرضت لها الجزيرة العربية لا في العصور المتأخرة فحسب، بل منذ العصر العباسي.....»[34].

4 - منهج في التأليف:

الظاهر من كتاب التيارات أنه اتخذ من المنهج التاريخي سبيلا لتأريخ أرض الجزيرة العربية، ومن ثمة تقسيم تياراتها الأدبية وفق ما كان مطروحا في كتب عديدة تحمل نفس الفكرة في الأقطار العربية، غير أننا لا ننسى أن عبدالله عبدالجبار في تلك الحقبة كان متشبعا بالنزعة القومية والرؤية الواقعية للأشياء والكلمات، داخل هذا المنهج التاريخي، يرى حسن بافقيه أن عبدالله عبدالجبار كلما تقدمنا في قراءته، نجده يجعل من: «القومية فكرا، والواقعية مذهبا أدبيا ومنهجا نقديا، وما التيارات إلا تطبيق أمين لتينك الفكرتين اللتين تسلطتا على الكتاب...»[35]، وقد ظهر منهجه في تقسيماته للكتاب في مقدمة لقد: «... جابهتني عقبة أخرى وهي المنهج الذي أسير عليه في هذا الموضوع البكر الذي أتاح لي المعهد دراسته مشكورا. والتماسا للتيسير قسمت البحث إلى:

أ - التيارات الأدبية وأثرها في الشعر.

ب - التيارات الأدبية وأثرها في النثر.

وبـدأت بموضوع الشعر وقسمته بـدوره إلى ثلاثة تيارات: 1 - التيار الكلاسيكي، 2 -التيار الرومانسي، 3 -التيار الواقعي، ومضيت على هذا النحو...»[36]، لتظهر النزعة القومية في حماسته للوحدة العربية ثقافيا وسياسيا، وتوجهاته الواقعية الداعية للشعر الجيد والأدب الرصين من خلال ما أشار إليه في التيارات عن الفن الذي يكتب له البقاء: «كل فن كتب له البقاء هو انعكاس للحقيقة التي تحللها عبقرية الفنان وتشكلها. أي أنه ليس هناك من وسيلة يتم بها الخلق الفني إلا الواقعية»[37].

5 - زمان ومكان التأليف:

من الواضح أن المكان الذي ألقيت فيه المحاضرات، هو قسم الدراسات الأدبية واللغوية، بمعهد الدراسات العربية العالية، التابع لجامعة الدول العربية بالقاهرة، وقد أثبتت الوثائق التي أرفقها حسن بافقيه للخطاب الموجه للأستاذ عبدالله عبدالجبار، بالالتحاق بالمعهد للمساهمة في أعماله بواقع ثماني محاضرات عن الاتجاهات الأدبية في العربية السعودية في العام الدراسي (1959/1960م) والذي يبدأ في أول نوفمبر 1959م وينتهي في أواخر شهر مايو من سنة 1960م من توقيع مدير المعهد وقتئذ محمد شفيق غربال[38].

4 - وظائف المقدمة النقدية في الكتابين:

إن وظائف المقدمة النقدية هي المحركة لقراءتها، والمحفز الأساس لانتباه القارئ المتخصص، لهذا اهتم المتقدمون والمتأخرون، لينطلق صاحب العتبات من سؤال مركزي ولكن «ماذا نفعل بالمقدمة/بالمقدمة؟»، من هذا السؤال البسيط سعى «جينيت» لوضع نمذجة

جديدة لوظائف المقدمة[39]، إذ يرى أن المقدمة التأليفية ومنها المقدمة النقدية تتخذ وظيفة مركزية هي **وظيفة ضمان القراءة الجيدة للنص** على الرغم من بساطة هذه المادة إلا أنها أكثر تعقيدا مما نعتقد، كونها تتركنا نحال فعلين نشترط بهما هذا المقدمة:

- فالشرط الأول يحمل **الضمانة**، أي حائز على قراءة.
- أما الشرط الثاني، فضروري ولكن غير كافٍ، بأن تكون هذه القراءة التي حاز عليها (النص) جيدة[40].

ليطرح على قرائه في الأخير سؤالا مهما يعد الموجه الأساسي لقراءاتهم للكتاب عامة: لماذا وكيف يمكنكم قراءة هذا الكتاب؟ وهذين السؤالين تنبني عليهما وظيفتان مركزيتان تحتهما وظائف ثوانٍ:

1 - الوظيفة التأصيلية:

وهذه الوظيفة ينسحب عليها سؤال لماذا، كما مع (ج. جينيت) أي لماذا ألف المؤلف هذا الكتاب؟، وهو سؤال لا يقتصر على الكاتب فقط، بل يطرحه القارئ أثناء القراءة أيضا، ليدور هذا السؤال حول أهمية الكتاب وجدته، موضحا فيه الكاتب ميثاقه الكتابي من دواعي التأليف، وجنس المؤلف، خطة التأليف، زمان التأليف ومكانه... وهي أم هذه الوظائف، وسنتبع وظائفها الثانوية مدى توفرها في المقدمتين النقديتين:

أ - وظيفة الأهمية:

حيث تظهر المقدمة **الأهمية** لما نقرأه في الكتاب سواء أكانت هذه الأهمية: **أهمية توثيقية، أهمية فكرية، أهمية دينية، أهمية أخلاقية،أهمية اجتماعية وسياسية.**

والظاهر أن هناك إجماعاً على الكتابين ومقدمتهما النقدية لأنهما من أول وأهم طلائع النقد في المملكة العربية السعودية، ومن بواكير الحركة النقدية فيها، فقد جمعا إليهما أهمية فكرية، وثقافية وتوثيقية لنصوص الجيل الأول، على جانب الأهمية الاجتماعية والثقافية.

ب - وظيفة الوحدة البنائية :

تعد هذه الوحدة من مظاهر سؤال لماذا المقدمة، حيث تظهر مدى الوحدة الشكلية والموضوعاتية للمقدمة الذي يرسم مشروع العمل، ويحدد إستراتيجيته البنائية(41)، فوحدة العمل تدل على تماسكه وانسجامه بدءا من مقدمته.

وتظهر هذه الوحدة العضوية والبنائية أكثر في مقدمة النقدية لكتاب التيارات الأدبية الحديثة، لأنه عمل أكاديمي رصين، واضح المنهج والتقسيم، عكس كتاب المرصاد الذي اعتنى برصد سقطات الشعراء دون الاعتناء بتقسيماته وبنائه العام، وإن كان التقسيم المعتمد وفق الأجزاء وتواريخ الكتابة فقط.

ج - وظيفة الصِدْقيَّة :

إن الإجابة عن سؤال لماذا ينبني على مدى صدقية الكاتب وواقعيته فيما يكتبه في مقدمته عن عمله/كتابه. وهنا لا يمكن أن نتهم الكاتبين في صدقيتهما فيما كتباه، ولكن صدقية تحليلهما النقدي تبقى حمالة أوجه ونسبية لأنها خاضعة لمتانة المنهج المتبع من جهة، ولفعل القراءة والتأويل المستمر للنص المدروس.

د - وظيفة الاقناع:

وهي الوظيفة التي تضع الخطاب المقدمة النقدية والكتاب

عامة(خطاب المؤلف)، على محك الردود والتقييمات من قبل النقاد والقراء، فيكون هذا التقييم ذاتيا متموقعا في المقدمة،فمثلا كثيراً ما يذكر الكاتب في مقدمته على أنه غير راض على ما كتبه في مؤلفه،وأنه بإمكانه أن يكتب أحسن من هذا(42)، كما يمكن أن تكون هذه المقدمة التقييمية موضوعا من طرف شخص آخر مبديا من خلاله رأيه النقدي في العمل وبهذا فهو يعمل على الرد عليه.

وقد كثرت الردود على كتاب المرصاد ومقدمته من قبل النقاد والمفكرين خاصة حسن القرشي في نقد المرصاد أو عبدالله عبدالجبار في مرصاد المرصاد، وقد رصدها الفيلالي في كتابه ورد على من لم يقتنع بطرحه واستهزأ برأيه فيقول مثلا في الجزء الثالث من مرصاده: «أما الأستاذ القرشي حينما رد على مرصادي الأول في مجلة المنهل، فقد أثبت أنه قرأ شيئا كثيرا من شعراء المعاصرين، وأنا أهنئه على ذلك، وكل ما أرجوه منه أن يهضم ما يقرأ، ويتفهم ما يحفظ، لتكون مقارناته موافقة لما يريد..... وأما الأستاذ فقد ضرب ما شاء له الضرب في مرصاد المرصاد... ومع كل هو لم يختلف عني كثرا، بل اتفق معي في كثير مما ذهب فيه من نقدي وإن نعتني بالبهلوان الكبير، فإني أتوقع له أن يكون بهلوانا أكبر.... أما ما اختلفنا فيه...فذلك مرده وجهات النظر من جهة، ومن جهة أخرى اختلاف الأمزجة في تذوق الأدب»(43)، أما عبدالله عبدالجبار فقد حمل قارئه على الاقتناع بسلاسة وسهولة دل عليها ما أوردناه من آراء النقاد حول كتابه ما عدا رأي الفيلالي في مرصاده، فالأستاذ عبد الله حامد يقول عنه: «أكثر الدراسات التي صدرت في تلك الفترة قيمة أدبية، حفل بنماذج من الشعر كثيرة، وصور قوة الأدب بالمملكة....»(44)، وقد اقتنع علي جواد طاهر برؤيته

النقدية رغم تشعبها قائلا: «دراسة رصينة، ولكنها متشعبة واسعة، شملت نواحي عديدة، فهي تأريخ وأدب وجغرافية...»[45].

2 - الوظيفة التفصيلية:

وهذه الوظيفة لا تقل أهمية عن الوظيفة التأصيلية،لأنها تدور على سؤال مناصي مهم وهو (كيف ألف هذا الكتاب؟)، مقدما لنا الكيفيات المعتمدة في صناعة المقدمة من حيث أغراض الكتاب ومقاصده، وخططه المعتمدة في التأليف،وهي منطقة التعاقد مع القارئ أين ينشأ ميثاق القراءة بينهما.

فالكاتب من خلال مقدمته يريد أن يفسر كيف يمكننا قراءة كتابه،ونحن بهذا سنكون في وضعية سيئة للرد،فكما يقول نوفاليس: « المقدمة تقدم لنا الطريقة المناسبة لاستعمال الكتاب»[46]، فبسؤال الكيفية نستطيع فهم الكتاب وعنوانه، والكشف عن معناه وتحديد جنسه وجمهوره المختار، وحتى مواثيقه القرائية وسياقاته المحتملة، فسؤال الكيفية هو من بين الموجهات المنظمة لقراءتنا أولا وأخيرا، ومن وظائفها الثانوية في المقدمتين:

1 - وظيفة التكوُّن:

فبسؤال الكيفية تستطيع المقدمة الأصلية إخبار القارئ عن أصل الكتاب، وظروف تأليفه وتحريره...[47]، وعن مراحل تكونه.

والمقدمتين اللتين ندرسهما تتفاوتان في ذكر تشكلهما وتكونهما، فمقدمة المرصاد تشير فقط أن الكاتب وصله عدد من صحيفة البلاد، فوجد مدونة يقيم عليها التحليل وهو خارج بلاده، وكانت

نواة لمرصاده الذي نظر في النتاج الأدبي للمبدعين بعد ثلاثين سنة، ولكن المقدمة الأكاديمية لعبدالله عبدالجبار فتسرد علينا أسئلتها التي كونت هذا الهاجس في وضع هذه المحاضرات ثم إخراجها في كتاب، وما التقسيمات التي اعتمدها في كتابه ليتجنب اللبس في الطرح والتناول، وكذلك ليضيء للقارئ العربي جزءاً مجهولا من الأدب العربي في قلب الجزيرة العربية .

1 - وظيفة اختيار جمهوره:

ليس من وظيفة المقدمة إرشاد القارئ وتوجيهه فقط،ولكن معرفة ما يريد قراءته أيضا،وهذا لا يتأتى للكاتب دائما،فهو لا يعرف قراءه،بيد أنه بإمكانه أن يختار جمهوره بتعيينه في المقدمة،كأن يوجه كتابه لفئة الشباب،أو أن يوجه قصصه للأطفال،ورواياته لفئة النساء،كذلك يمكن للأعراف الأدبية أن تلعب هذا الدور،والتي أصبحت تعرف/وتعيّن اختيار الجمهور(48).

ونجد أن مقدمة كتاب التيارات الأدبية الحديثة كانت مستهدفة فئة معينة وهم طلاب قسم الدراسات الأدبية واللغوية في بادئ الأمر ثم وجه لكل مهتم بأدب الجزيرة العربية، أما المقدمة النقدية للمرصاد كثيرا ما تستدعي القارئ لتجعله حكما بين الناقد وخصومه، فهو في ردوده على من نقد مرصاده يوجهه لآراء القراء المتلهفين، فبالنسبة إليه: «... للقارئ أن يحكم.. وإذا منينا بقراء لايستطيعون أن يتبينوا مواقع الخطأ من الصواب فلعلنا لا نفقد قراء يحسنون التحدث بالحكايات... لأن المرصاد رسالة نقدية تداولتها الأيدي وتناولها القراء بل هي المؤلف الوحيد الذي قوبل بلهفة

شديدة من القراء. وكان الرواج الذي حازه منقطع النظير...»[49]، أو للمتخصصين من خارج المملكة الذين أشادوا بالكتاب، ومنه ما أورده المؤلف من جريدة المقطم المصرية الصادرة سنة 1370هـ: «في البلاد السعودية اليوم نهضة أدبية ينبغي الالتفات إليها... ولهذا استقر رأي الأستاذ فيلالي على إصدار سلسلة من المصنفات في انتقاد الأدب السعودي المعاصر..... ويتميز نقد الأستاذ فيلالي بالعين المبصرة اللماحة، والذوق الفني المرهف، وحب العدالة في النقد....»[50].

2 – وظيفة مؤشر السياق:

وللمقدمة وظيفة أخرى، وهي أن تأتي مؤشرا لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب، ولا يمكن للقارئ فهمه بدونه،فهو يضعه في حالة انتظار، لأن الكتاب يعد جزءا من مجموعة كتب لابد أن تفهم في سياقها العام.

وهذا ما هو ظاهر من مقدمة الكتابين، فهما وردتا في سياق خاص شهدته المملكة العربية السعودية، في عصر نهضتها الأدبية، وجيل الرواد وطلائع الأدباء، فالمقدمتين تضعانا في سياقات ثقافية وسياسية واجتماعية واحدة.

3 – وظيفة التصريح بالقصد:

يعد من بين الوظائف المهمة للمقدمة الأصلية، لتقديمه تأويلا للنص من طرف الكاتب وفيه يعلن عن قصده، كأن يقول «هذا ما أريد فعله/ قصده (في الكتاب)»[51]، إلا أن هذا لا يصدق دائما، خاصة إذا كنا أمام عمل أدبي يضمر مقصدياته أكثر مما يصرح بها.

كلا المقدمتين صرحتا بقصدهما الرئيسي وهو نقد لبواكير الانتاج الأدبي في المملكة، على الرغم من اختلاف وجهات النظر النقدية والمناهج التحليلية لمقاربة النصوص.

• الخاتمـة:

بعد طول تأمل في الخطاب المقدماتي عامة،وخطاب المقدمة النقدية، وجدنا بأن هذا الخطاب العتباتي يحتاج منا إلى دراسات كثيرة وعميقة تقدرنا على فهم معالمه ومفاهيمه من جهة،ليساعدنا من جهة أخرى على تدبر المشاريع النقدية الجديدة التي يعلن عنها النقاد في مقدماتهم، وهذا ما تتبعناه عند كل من فيلالي في مرصاده الذي جاءت مقدمته النقدية أقرب إلى الصحفية والتقريرية لما تميزت fi من رؤية نقدية استعجالية وغير شمولية، إلا أنها تبقى من المقدمات النقدية التأسيسية في المملكة، لتطالعنا المقدمة النقدية الأكاديمية التي تظهر نضجا معرفيا ومفاهيميا بالمنهج والإجراء، وهذا ما هي عليه مقدمة التيارات الأدبية الحديثة لعبدالجبار، لأنها تجاوزت تلك المقدمات الموضوعاتية المخبر عن مقصودها فقط،إلى مقدمة تحمل هم السؤال النقدي معها،ليس من داخلها فقط ولكن من مداخلها وعتباتها، وهذا رهان الناقد المجدد والنقد المتجدد.

الهوامش

(1) مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب (قسم الأدب)، دار العلم للملايين، ط 11، سنة 1998، بيروت لبنان.

(2) عبدالرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، دار إفريقيا الشرق، سنة 2000، المغرب.

(3) يوسف الإدريسي،عتبات النص(بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)،منشورات مقاربات، ط 1، سنة 2008، المغرب، ص 35-38.

(4) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دارالصادر، د.ت، بيروت لبنان، ج 1، ص11.

(5) ابن منظور،لسان العرب، دار الصادر، ط 3، سنة 1993، بيروت، لبنان، ج 1، ص466.

(6) عبدالرزاق بلال، عتبات النص، ص 35-38.

(7) G.Genette،seuils،ed.du seuil ،paris، 1987، pp.164-165.

(8) وللتعمق أكثر ينظر الكتاب المهم لـ(هـ.ميتران) حول خطاب الرواية،والذي يجعل من الخطاب المقدماتي خطابا إستراتيجيا لا يمكن تجاوزه في الاشتغال:

Henri Mitterand، le discours du roman، ed. p. u. f. paris 1986 ،p. 21.

(9) G. Genette، seuils، ed. du seuil، paris،1987، pp 297-320.

(10) إبراهيم هاشم الفيلالي، المرصاد، صادر عن النادي الأدبي بالرياض، ط3 المنقحة، سنة 1400هـ، التي نعتمدها، علما أنه صدر طبعته الأولى عن مجلة المنهل في جزئه الأول، سنة 1370هـ / 1951م.

(11) ينظر صالح معيض الغامدي، سلطة المعنى: مراجعات نقدية، ط 1، سنة 2013، ص 63-64.

(12) منصور الحازمي، الوهم والرؤيا، دار مفردات، ط 1، سنة 1421هـ، الرياض، ص 115.

(13) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية، عن معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، سنة 1959م.

(14) مصطفى السلوي،عتبات النص(المفهوم والموقعية والوظائف)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم 71، جامعة محمد الأول بوجد، ط 1، سنة 2003،

المغرب، ص 29-66.

(15) المرجع نفسه، ص 24-25.

(16) ينظر كتاب المرصاد الجزء الأول ص: 19-20-23 وما بعدها، أما في الجزء الثاني من المرصاد : ص 99-101-102.

(17) مقدمة الجزء الثالث من المرصاد، ص 107.

(18) وقد ألحق بكتاب المرصاد الذي نشتغل على مقدمته، ولم يسلما هما أيضا من سهام الفيلالي.

(19) صالح معيض الغامدي، سلطة المعنى، المراجعات النقدية، ص 68.

(20) المرصاد، الجزء الأول، ص 23-24.

(21) المرجع نفسه، ص 51.

(22) المرصاد، الجزء الثاني، ص 160.

(23) المرصاد، الجزء الأول، ص 20-21.

(24) المرصاد الجزء الثاني، ص 100-101.

(25) المرجع نفسه، ص 23-24.

(26) نفسه، ص 21-22.

(27) منصور الحازمي، الوهم ومحاور الرؤيا، ص 109.

(28) ينظر الدراسة الجادة والجديدة عن الناقد للأستاذ حسين محمد بافقيه، العيش في الكتابة: دراسة في نقد عبدالله عبدالجبار، دار المؤلف، ط 1، سنة 2014، بيروت، وقد تعرض الكتاب إلى جوانب عديدة من الحياة العلمية والثقافية للأستاذ عبدالله عبدالجبار وخص كتابه التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، بوقفة نقدية تحليلية مرفقة بوثائق مهمة لتلك الفترة، ص217 وما بعدها

وكذلك الملف الأدبي الخاص الذي أعد عن شيخ النقاد عبدالله عبدالجبار، وساهمت فيه أقلام نقدية بارزة، وصدر عن مجلة النص الجديد، مجلة ثقافية تصدر عن كتاب لنص الجديد في المملكة العربية السعودية، العدد 9-10، عن دار الخشرمي للنشر، سنة 1421هـ/2000م، ص 234 وما بعدها.

(29) بكري الشيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، دار العلم للملايين، ط 5، سنة 1386، ص 552 وما بعدها.

(30) عبدالرحيم أبو بكر، الشعر العربي الحديث في الحجاز، نادي المدينة المنورة الأدبي، سنة 1397هـ/1977م، ص (د).

(31) قد وردت الإشارة إلى دعوة المعهد لإلقاء المحاضرات عن التيارات الأدبية في بداية مقدمة الكتاب.

(32) حسين محمد بافقيه، العيش في الكتابة: دراسة في نقد عبدالله عبدالجبار، ص 217-218 وما بعدها.

(33) مقدمة كتاب التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية.

(34) المرجع نفسه.

(35) حسين محمد بافقيه، العيش في الكتابة: دراسة في نقد عبدالله عبدالجبار، ص 239.

(36) مقدمة كتاب التيارات الأدبية الحديثة.

(37) المرجع السابق، ص 304.

(38) حسين محمد بافقيه، العيش في الكتابة: دراسة في نقد عبد الله عبد الجبار، ص 219.

(39) ولتعمق أكثر ينظر الكتاب المهم لـ (جاك دريدا)، وهو (التشتيت)، أين يقارب خطاب المقدمة الفلسفية وما قدمه لها من تحديد، فيما أسماه (بخارج الكتاب):

Jaques Derrida. La Dissémination. ed. duseuil. paris 1972. pp. 9-68.

(40) ج. جينيت، عتبات، ص 201.

(41) المرجع نفسه،ص 201-203.

(42) ج. جينيت، عتبات، ص 204-209-210.

(43) مقدمة كتاب المرصاد الجزء الثالث، ص 201-202.

(44) عبدالله حامد، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، نادي المدينة المنورة الأدبي، سنة 1408هـ/ 1988، ص 15.

(45) علي جواد الطاهر، معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، سنة 1418هـ/1997م، ج 1، ص 26.

(46) ج.جينيت، عتبات، ص 212.

(47) المرجع نفسه، ص 213-214.

(48) المرجع السابق،ص 215.

(49) مقدمة المرصاد الجزء الثاني، ص 107-108.

(50) مقدمة المرصاد الجزء الثاني، ص 108-109.

(51) ج.جينيت، عتبات، ص 224-227.

الأسس المعرفية لنقد الرواد

حمد بن عبدالعزيز السويلم

تروم هذه الدراسة الوقوف على حال النقد الأدبي في مطلع النهضة الأدبية، متفحصة ما أمكن الوقوف عليه من مقالات وكتابات كتبت من مرحلة بداية مشروع بناء الدولة السعودية إلى نهاية حكم الملك سعود.

وهذه مرحلة تأسيسية بدأ فيها وعي الأمة الثقافي بتنظيم بناه المعرفية في السياق الحضاري الكلي.

والغاية الرئيسة من هذه الدراسة النظر في مواكبة المنجز النقدي للنهضة الحضارية الكلية. والوقوف على بذور النواة المعرفية للنقد الأدبي.

وإن الباحث في بدايات النقد الأدبي في البلاد السعودية، والمتأمل في بنية هذا الخطاب يجد أنه موزع على توجيهين بارزين. الاتجاه الأول هو الرغبة في التأصيل والتمسك بالتقاليد الشعرية.

ومن وراء هذا الاتجاه هاجس يختفي أحيانا ويبين أحيانا أخرى، وهو هاجس البحث عن تموضع الذات العربية في خضم التحولات الحديثة في الفكر والأدب، ويأتي الأستاذ محمد حسن عواد في طليعة هذا الاتجاه.

وفي هذه الورقة سأبحث في هذا المنجز باتجاهيه عن الأطر النظرية، وهل يمكن لهذه الأطر أن تؤسس لنقد تتوافر فيه شروط العلم؟.

هل تساءل النقاد المحدثون بمختلف مشاربهم النظرية والمنهجية عن القواسم المشتركة التي تجمع أبحاثهم النقدية في الخطاب النقدي العام؟

هل تساءل النقاد عن القيمة المعرفية لما يقومون به مقارنة بما هو موجود من كتابات نقدية شاعت في الوطن العربي بجملته؟.

* * *

يغلب على النقد الأدبي في البلاد السعودية في الفترة التي حددها الملتقى طابع السجال على الرؤية النقدية الواضحة وهذا السجال ليس له قيمة كبيرة من الناحية العلمية. بيد أنه تسبب في ايقاد ثورة صحفية نشطة، كان لها دورها في إذكاء الحركة الأدبية، ونقلت النقدات الانطباعية من الشفاهة إلى الكتابة.

لقد صنعت الصحافة مناخا ثقافيا جديدا أثر في الأدب إذ تخلص الأدب من الخطابة والمنبرية واتجه نحو الكتابة الصحفية الرصينة في غالب الأحيان. فهل شكلت هذه المقالات التي جمع أغلبها في كتب نتاجا يرقى إلى مستوى المعرفة النقدية؟

علم النقد:

العلم نشاط عقلي ينصرف إلى محاولة تفسير وفهم موضوعات معينة بطريقة منظمة ومرتبة أي بعمل منهجي. فالعلم نوع من المعرفة، ولكنه لكل معرفة بالضرورة علم، وهل إذا كنا نروم إلى أن يرقى النقد إلى معرفة ويرتفع عن الأحكام الانطباعية هل يجب أن يكون بالضرورة علما؟.

وتعريف العلم بشكل دقيق قد يكون متعذرا، بيد أن إدراك الخصائص التي يجب أن تتوافر فيما نسميه بالمعرفة العلمية أو التفكير العلمي:

1 - المهاد النظري والمرجعية المعرفية: إن الوعي بالنظرية وعيب حركة التنامي المعرفي في حقل الأدب.

ومصطلح «نظرية» مصطلح حديث يقصد به: «جملة التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفا عقليا يهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات».

والنظرية بناء تجريدي من المفاهيم التي تغذي حقل اشتغالات الناقد، إنها فعل معرفي لانهائي، وهذه صفة تستمدها النظرية من صفة المعرفة.

وتتضمن النظرية سلسلة من المقاربات التي تركز على الأدب للتعرف على طبيعته وأهدافه، وتنظر في علاقات الأدب بالسياقات الخارجية كالحياة والمجتمع والأفكار والأخلاق. إنها انفتاح دائم على ما يتحدّى المستقر والسائد والطبيعي والبديهي، فهي تعيد النظر مرة تلو أخرى في المفاهيم والمبادئ والتصورات التي تحكم القراءة.

والمعرفة بالصفات الكيفية للشيء المدروس يتطلب رصيدا من المعرفة والخبرة العلمية بطبيعة هذا الشيء. (انظر: جوناثان كلر مدخل إلى نظرية الأدب).

2 - معرفة موضوع العلم، والمكونات التي تدخل في نسيج هذا الموضوع، وفي مجال الأدب لابد من معرفة مكونات وعناصر الأدب.

3 - العلم يتصف بالتجريد: فكل معرفة تبدأ من الحس وتتطور من المحسوسات إلى المجردات، وفي مجال الأدب يبدأ الدارس من اللغة كيف ينفذ من خلالها إلى الدلالة العميقة.

4 - المعرفة العلمية تتسم بثبات الأحكام، وثبات الحكم يعني أن هذا الحكم من صرف لجميع الجزئيات من خلال اندماجها في نسيج واحد، وليس مقصورا على بعض الجزئيات.

5 - من خصائص المعرفة العلمية أن خلف هذه المعرفة بطانةً أيدلوجية. فالناقد إنسان مفكر يتبنى منظومة من المبادئ والأفكار.

إن النقد الأدبي والنظرية الأدبية صنوان، حيث نجد هذين الحقلين متلازمين تماماً، فنظرية الأدب توفر للناقد ودارس الأدب أرضية فلسفية تفيده كثيراً في إضاءة عمله، كما أن النقد الأدبي يفيد النظرية الأدبية بما يتوصل إليه من النتائج في تحليله الأعمال الأدبية.

تعني نظرية الأدب، إذن، بدراسة مبادئ الأدب وما يتعّلق بها من مفاهيم نقدية وموضوعات تتعلّق بكيفية النظر إلى الأعمال الأدبية، محاولة الإجابة عن السؤال العام الآتي: ما الأدب؟ وما يتفرع عن هذا السؤال: مم يتكون؟ ما أنواعه؟ وما أصناف كل نوع؟ وما أشكال كل صنف؟

إن النظرية عبارة عن تراكم معرفي يتخذ شكل نسيج من الأحكام العامة. وهذا التراكم المعرفي يرتفع بالنقد إلى مستوى العلم كلما نمت هذه التراكمات.

وتعمل النظرية على تأمل طبيعة الموضوع وتخومه وآليات اشتغاله وإن تأمل طبيعة الظاهرة المدروسة يدل على نضج الممارسة النقدية بيد أننا لا نجد تعريفا واضحا للأدب.

وخلف هذه النظرية بطانة معرفية تتسع للفنون الجميلة للنظر في القواسم المشتركة، وللتفضيل الجمالي، وللقيمة الجمالية.

والنقاد السعوديون الرواد وقفوا وقفة سريعة عند هذه المسألة وذلك حينما أثار الأستاذ حمزة شحاته في محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) التي ألقاها في جمعية الإسعاف في نهاية سنة 1354هـ قضية من قضايا فلسفة الجمال.

ويتلخّص قول حمزة شحاتة الذي دار حوله خلاف بقوله: «وإدمان النّظرة إلى صورة جميلة يُفقِدها شيئًا من تأثيرها القوي كلّما تجدّد إليها النّظر المشغوف، وارتوى منها الحس المنهوم، حتى تفقد مقدرتها على التّأثير والأداء».

فهذه نظرة جمالية لا تنظر إلى الجمال بوصفه قيمة ثابته لا تتبدل أو تتأثر من الزمن وطول النظر، والنظرة الذاتية التي ترى الجمال ماثلا في عين الناظر ، فالجمال يؤثر في النفس حينما تكون مشغوفة إليه ، لكن هذا التأثير يتغير وتخف حدته عندما يرتوي منها الحس. فالحكم الجمالي لا يمليه الموضوع المتأمَل وإنما الذات المتأمِلة.

وقد دار سجال نقدي حول هذه المقالة لا يتسع المجال لاستعراضه. وهذا السجال لم ينجح في بلورة رؤية جمالية متماسكة.

وحينما ننظر في مفهومهم للشعر نجد أنهم لا يميلون إلى النظرات التقليدية. وإنما نجدهم أكثر ميلا لنظرية التعبير.

وكانت نظرية التعبير قد وجدت رواجا عربياً منذ العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، عند بروز مدارس التجديد الشعري، مثل مدرستي الديوان والمهجر اللتين اقتفتا الوجهة الرومانسية في التصدي لتقاليد الكلاسيكية وضيق معاييرها وعمومها.

يقول العواد «ذهب الذي كان يقول إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، ووجد الفريق الذي أصبح يقول: وما الشعر إلا الشعور العميق يُردد في النغم الساحر فالشعر عند العواد أفكار وانفعالات وخواطر نفسية تنبثق من داخل نفس الشاعر فيعبر عنها بالكلمات القصار والجمل الطوال».

أهداف الأدب:

نجد في بداية النقد الأدبي اختلافا في غايات الشعر، فمنهم من يرى أن غاية الشعر غاية جمالية ومنهم من يرى أن الشعر للحياة. ومن هنا نشأت نظريتان: الفن للفن والفن للحياة.

وإذا كان مفهوم الشعر موضع خلاف بين نقادنا فإن غايات الشعر لا تخلو من خلاف أيضا.

ومن أوائل من عرض لهذه القضية الأديب إبراهيم فلالي الذي يمثل كتابه (المرصاد) «حدثاً جديداً في بداية السّبعينيات الهجريّة - الخمسينيات الميلاديّة - فهو أول كتاب في أدبنا المحلي يتعرض لمجموعة كبيرة من الأدباء السّعوديين، ويتصدّى لبعض آثارهم الإبداعيّة بالنّقد والتّحليل»، انظر: الوهم ومحاور الرؤيا، منصور الحازميّ، ط 1، المفردات، الرياض، 1421هـ - 2000م، ص 11.

ويرى إبراهيم فلالي أن «الأدب مرآة الحياة». غير أن لفظ «المرآة» هنا، وإن عنى عند أتباع هذا المذهب دور الفن في تصوير

الحياة، أو كما يقول هو: إن «الأدب ينقل الحياة بواقعها عذباً ومراً إلى الأذهان والأفكار» (المرصاد ص 99، وانظر تحليل الدكتور محمد ربيع لهذه المقولة: جريدة الجزيرة الخميس 13 شوال 1425هـ العدد 13306).

أما العواد يرى أن رسالة الشعر إلى العالم هي رسالة الفن نفسها، وما رسالة الفن إلا إنماء ثروة الحياة في النفوس، وإشعال مصباح الفكر الإنساني، وشرح حقيقة الجمال، والصعود بالآدمية إلى أفق سام من آفاق الخلود. ويقول في موضع آخر: والشعر الصحيح يجب أن يكون تعبيرا عن حياة وتصوير الحياة ودفع الحياة إلى حياة أسمى، إن لم يكن خلقا وإبداعا وإيلادا لهذه الحياة.

ويرى عبدالغفور عطار أن الشعر (أصل من أصول الحياة، لاتستقيم ولا يظهر جمالها وكل ما فيها من معاني ومحسوسات إلا به، وذخيرة قيمة زاخرة تحتفظ بقوتها وجدتها).

ويتضح رأي العطار فيما أبانه في كتابه «كلام في الأدب» عن موضوعاته وغاياته وفي الفرق بين الأدب الفني وبين غيره من الكلام العادي وقد ركز على إبراز الناحية الفنية في الأدب الفني وأنها الفارق بينه وبين غيره من الكلام العادي، وقد جرأه هذا إلى الدخول في وظيفة الأدب، فجاء في كلامه ما يفهم منه أو من ظاهره أنه يميل إلى النظرية التي تقول بأن الفن للفن.

يقول العطار: إن الأدب ليس كلاما رقيقا ولا ألفاظا ذات رنين بل غير هذا ، هو فن قبل كل شيء ونريد بالفن الفن الرفيع. لأن في الدنيا فنونا غير رفيعة لا حساب لها في ميزان الحقائق الإنسانية والشعور. ونحن إذ نقول الفن فإننا نريد الفنا لرفيع الجميل، لاذلك

الفن الذي يخرج عن عالم الجمال والإحساس. والفن الذي نريده هو الفن الذي يكشف عن الجمال ويعبر عنه تعبيرا جميلا يلذ من يتذوقه ويعيه).

ويوضح العطار فكرته بشكل أكثر بيانا فيقول: «الفن يقصد لنفسه، والغاية منه غير الغاية من فن الإعلان مثلا، لأن فن الإعلان تراد به المنفعة، أما الفن الأصيل فيراد به الكشف عن الجمال والتعبير عنه وتوسيع نطاق الحياة لا الفائدة المادية» (أحمد عبدالغفور عطار: كلام في الأدب ص 11).

وحينما يكون الخطاب النقدي عبارة عن سجال فإنه سيشهد غيابا للمعايير النقدية، لأن السجال يقوم على التنافر، والتنافر لايشكل بيئة تسمح للقوانين الجمالية أن تنمو وتشكل نسيجا نظريا يسعى للقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوعها من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعيين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي. ومن هنا فإن السجالات لا تتوخى التأويل الصحيح للآثار الأدبية بالاعتماد على نظرية للأدب، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول، بيد أن سلطة الذات التي تسعى للانتصار على الخصم تلغي فاعلية العلم والممارسة الموضوعية.

ولأن كتابات النقاد لا تقوم على أسس ثابتة فإنه تعذر على الدارس أن يجد قواسم مشتركة بين هؤلاء النقاد. فلا نجد جماعات تلتقي لتشكل مدرسة كجماعة الديوان أو مدرسة أبولو أو رابطة الأدب الحديث في مصر.

نشأت في المدينة المنورة (أسرة الوادي المبارك) في العام 1371هـ. لكنها تشكلت من أمشاج من الأذواق المتباينة لا يجمعها سوى المكان.

والنقد الذي يقف على تخوم العلم، ويأخذ الطابع المعرفي تتسم أحكامه بالثبات. أما الناقد التأثري فإن أحكامه عرضة للتغير.

والنقد المحلي في بدايته لا تصمد أحكامه لأنه لا يتكئ على أسس معرفية. فعبدالفتاح أبومدين كتب في كتابه «أمواج وأثباج» في طبعته الأولى التي صدرت سنة 1372هـ، كتب عن إبراهيم فودة، وكاد أن يسلبه الشاعرية، لكنه حينما أعاد طباعة الكتاب بعد أكثر من ثلاثة عقود (1405هـ) نراه ينوه في هامش هذا الكتاب بشاعرية إبراهيم فودة الذي «أصبح شاعرا مبرزا مجيدا متقنا للشعر غاية الإتقان...» (عبدالفتاح أبومدين: أمواج وأثباج ص 428).

قد يكون الشاعر فودة طور أدواته الإبداعية خلال هذه العقود الثلاثة، لكن الناقد الحصيف يدرك أمارات التفوق في وقت مبكر. إضافة إلى أن أبا مدين، حينما انتقد فودة في الجانب الإيقاعي، لم يراع الرخص العروضية التي قد يقع فيها أي شاعر.

مرجعية النقد عند جيل الرواد:

إن قيام دراسة نقدية منهجية ترتفع إلى المستوى العلمي مرهون في بنائه النظري والمنهجي بالمرجعيات التي يتغذى بها هذا النقد. والجهد النقدي الذي بذله الرواد يتوافق في انسجام تام مع ما تقدمه الدراسات النقدية العربية الحديثة من فرضيات نظرية ومنهجية لتحليل الأدب ومعالجة النصوص. ويظهر أثر جماعة

الديوان في هؤلاء النقاد جليا. أما التراث الذي يمثل تمثله ضرورة معرفية، فلم يكن حاضرا في عقول النقاد.

وإن مما يلحظه الدارس للحركة النقدية الشائعة في الفترة المدروسة أن المرجعية غير واضحة. فالالتفات إلى التراث اللغوي والنقدي التفات عاطفي أكثر مما هوقراءة متأنية تعيد فاعلية هذا التراث وتوظيفه في دراسة النص. فلم يعد للتراث في خضم الكتابات النقدية ذلك الوقع وتلك الأولوية والأهمية التي كان يفترض أن يحتلها خاصة من أولئك النقاد المحافظين.

وحتى أولئك المحافظون لم تكن قراءاتهم للتراث انتقائية تصطفي الأرقى والأهم ولم تكن قراءتهم دقيقة.

فالعطار من أهم النقاد الذي التفتوا إلى التراث، فهو يهتم باختيار اللغة. ويربط التجديد بالارتباط باللغة الفصيحة. فتجديد الألفاظ يكون باستعمال الفصيح والإكثار منه في كتاباتنا، وهي في تجديدها خاضعة لنواميس الحياة ككل شيء، قابلة للتجديد والتغيير يتأثر بالمحيط والوسط والسياسة والإجماع والتقدم ككل الموجودات، ولذا نرى الفروق جلية ظاهرة بين الأدب العباسي وأدب العصر الحديث، وبين اللغة العربية اليوم وبينها قبل قرون، وفي اختيار الألفاظ ذوق خاص لكل أمة تصطفي ما يناسبها وتعج ما تستثقله وتكرهه منها، فترى أن لكل أمة قاموسا خاصا يجمع مترادفات اللغة قد يخالف سابقه، كما أننا نرى معاجمنا تخالف ما سبق في الوضع والشكل والاستعمال، إذ تكره أمة أشياء كانت تستحسنها أمة أخرى كقول المتنبي:

مباركُ الاسم أغرُ اللقبِ كريم الجِرشِى، شريف النسب

فالذي نفي عصر المتنبي لم يستثقل كلمة الجرشي. وأما الآن فهي كريهة على السمع، ثقيلة على اللسان، نابية على الذوق العصري. ولو استعمل أحد تلك اللفظة أو غيرها من أمثالها في كتاباته لكانت مهزلة من المهازل، وأعجوبة الأعاجيب، ولسقطت إلى أسفل السافلين...).

هذه وقفة جميلة من الأستاذ العطار - رحمه الله - حيث ربط بين اللغة وروح العصر. لكنه استشهد بكلمة جرشى التي تعني النفس وقال إنها لم تكن مستكرهة عند الأقدمين وهي عندنا نابية. والحقيقة أن البلاغيين والنقاد القدامى توقفوا عند هذه الكلمة لأنها أخلت بشرط من شروط الفصاحة، فهي غير مقبولة على السمع، ومن الكراهة في السمع، أن تكون الكلمة وحشية، تمجّها الأسماع، كما تمجّ الأصوات المنكرة، نحو (الجِرشى).

إن المرجعية التراثية في بدايات النقد مرجعية ضعيفة. إذ لم يقرأ النقاد من التراث إلا شذرات من التراث لا تمثل عناصر حية يمكن لها أن تثري النقد.

نجد أحمد عبد الغفور عطار يهتدي بابن سلام في طبقاته، حيث يقسم الشعراء إلى طبقات، وهو تقسيم لا يستند على تعليل نقدي قوي. (أحمد عبدالغفور عطار: كتابي ص 320).

والعطار ألف كتابه «كتابي» في يفاعة الشباب. وكانت صلاته بالتراث ضعيفة، بيد أنه قرأ فيما بعد التراث لكن قراءاته ركزت على التراث اللغوي أكثر من التركيز على النتاج النقدي.

أما المرجعية الأجنبية، فالنقاد الرواد لم يستثمروا فكر الآخر ولم يطلعوا على الفكر الأجنبي. وما عرفوه من مصطلحات نقدية، وهي معرفة محدودة، أخذوها عبر الوسيط المصري في الغالب.

كان عزيز ضياء يجيد الإنجليزية، وترجم منها. لكن ترجم نصوصا إبداعية. ولم يترجم فكرا نقديا.

نقد الرواد وسؤال المنهج:

إن من لوازم التناول العلمي للأدب الوعي بالمناهج العلمية التي تفرزها النظريات العلمية. وكانت قد سادت في الوطن العربي، في النصف الأول من القرن العشرين بعض المناهج النقدية، خاصة المناهج السياقات التي تنشغل بالسياقات الخارجية التي تحوم حول النص، كالتاريخي والاجتماعي والنفسي.

فهل كان النقاد السعوديون في الفترة المدروسة يتعاطون النقد وَفق آليات ومناهج نقدية واضحة، أو أن النقد التأثري لايزال يهيمن على هذا الخطاب؟

نجد بعض النقاد يرددون ما يوحي بإلمامهم ببعض المناهج النقدية.

والمنهج التاريخي الذي يعد أقدم المناهج السياقية كان له حضور واضح في النقد العربي عموما ، والسعودي على وجه الخصوص. وذلك أن الأمة العربية أمة ماضوية ، تحتفي بالماضي الذي يمثل لها العصر الذهبي . إضافة إلى المنهج التاريخي يتناغم مع التحولات الزمنية التي تشهدها نهضة نامية.

ونجد ملامح المنهج التاريخي عند الناقد عبدالله عبدالجبار، حيث إن دراسته للشعر الجاهلي تتجاوز الرصد التاريخي، إلى الدراسة التاريخية، أو توظيف المنهج التاريخي. ولا شك أن وجود عبدالجبار في مصر في حقبة ما بعد عودة النقاد المصريين إلى أوطانهم بعد أن درسوا المنهج التاريخي على أعلامه في فرنسا،

خاصة جوستاف لونسون الذي أصبح النقد عنده يستهدي بالسياقات الزمنية. وتطور على يديه ما يسمى باللانسونية. وهو اتجاه في دراسة الأعمال الأدبية ينهض على الأحكام والمعايير التي ارتضاها النقاد الكلاسيون، وقد أصبح معروفاً أن (تين) الفرنسي هو رائد الدراسات الأدبية التي نحت هذا المنحى التاريخي.

وقد سعى (تين) إلى دراسة المؤثرات الثلاثة التي تتعاون على تكوين الأدب، وهي الجنس والبيئة والعصر، وكان يريد للنقد أن لا تتحكم به الأهواء ولا توجهه النزعات الذاتية المبنية على الذوق الفردي. ويعني المنهج التاريخي: «دراسة الأديب بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرت به. ودراسة الأستاذ عبدالجبار للشعر الجاهلي في الحجاز نحت هذا المنحى بشكل واضح».

أما المنهج الاجتماعي الذي هو عبارة عن تطوير للمنهج التاريخي فلم يحظ بالمكانة التي توفرت للمنهج التاريخي. فانعطاف النقد الحديث نحو الأخذ بمنهج اجتماعي ملتزم بالإنسان وقضاياه المصيرية قد وقف عند حدود المضمون. حيث دعا بعض النقاد إلى جعل الأدب قريبا من الحياة والواقع، وإلى ربط مضامين القصيدة الحديثة بروح العصر فـ «الضروري الذي لا محيد عنه تتغير روح الشعر في كل عصر. وأن ما يسمونه التقليد أو التمسك بالقديم غلطة لا يغتفرها التاريخ مهما تقادم، فإن غلطة كهذه لو اجتمع عليها أهل جيل تنقص من عمر التاريخ بمقدار حياة ذلك الجيل، ولم يؤثر عن جيل من الأجيال الإجماع على مثل هذه الغلطة... والشعر المصري هو المعبر عما في الحياة التي يعيشها، وأن تنعكس مظاهر الحياة بكل ألوانها على الشعر، وأن يكون لذلك صدى قوي

من شعرنا العصري، فإن جاء مطبوعا بهذه السمات فهو الذي نسميه شعر القرن العشرين، وإلا فهو صدى من الماضي الهرم، يعيش في غير عصره، ويحيا بغير حياته، ويعود بنا الفينة بعد الفينة إلى الغابر المنصرم...» (محمد حسن كتبي: صوت الحجاز، عدد 83 سنة 1352هـ).

وهكذا نجد مثل هذه الإلماحات التي تدعو إلى ربط النص بالحياة. وطالما أن الحياة تتجدد فإن الأدب يجب أن يحاكي هذه الحياة. فيلتفت إلى الإنسان ومدى تفكيره وغاية مايرمي إليه من نعيم ورُقي، وما يتألم له من تفكك واضطهاد وشقاء، وم نتخلف علمي واجتماعي.

وهذه الوقفة تتضمن الدعوة لتجديد الموضوعات التي جدت في هذا العصر من أمثال «المدركات العلمية كالفلسفة وعلم النفس والكهرباء وعلم التربية، وفلسفات الأخلاق والتصوف».

وهذه الدعوات لم ترق لكي تشكل المنهج الاجتماعي. لأن هذا المنهج لم يجد قبولا كبيرا في ذهنية الأديب السعودي. وتلبس المنهج الاجتماعي بالأيدلوجيا الماركسية جعل النقاد في السعودية يحجمون عن التوغل فيه.

وإننا قد اتبعنا مثل عبدالله عبدالجبار الذي عاش في مصر في ذروة المد الماركسي يمكنه أن يقرأ في هذا المنهج، وأن يوظفه كما فعل مع المنهج التاريخي والمنهج النفسي.

فعبدالله بن إدريس في مقدمة كتابه «شعراء نجد المعاصرون» يشير إلى اهتمامه بالمنهج النفسي، وهو فيما يبدو معجب بمدرسة

الديوان، بدليل أنه سارع إلى إهداء هذا الكتاب إلى عباس العقاد زعيم هذه الجماعة.

والنقد عند جماعة الديوان يمثل نقلة مهمة في تاريخ النقد الحديث لأن النقد عنده مبدأ يتبلور في أطر منهجية، وغدا يعتمد على النظرية، ويمتلك آلية واضحة في دراسة النص. وهذا يتضح أكثر في نقد العقاد الذي يعد رائد المنهج النفسي في النقد العربي. وعبدالله بن إدريس وعد في مقدمة كتابه «شعراء نجد المعاصرون» أنه سوف يتناول هذا الشعر على نحو جديد من البحث السيكلوجي، وربط شعر كل شاعر بالنظرية الفرويدية. (شعراء نجد المعاصر ونص 5).

بيد أننا حينما نمضي في قراءة هذا الكتاب لا نجد سوى تراجم لشعراء نجد الشباب في ذلك الوقت. ولا نجد وقفات نقدية للشعر الذي اختاره نماذج لشعر هؤلاء الشعراء.

وإذا كان ابن إدريس يشير إلى نظريات فرويد النفسية، وهي نظريات تبالغ في ربط الإبداع بحالات الكبت، فإن عبدالله عبدالجبار يشير إلى نظرية أخرى في علم النفس الإبداعي، وهي نظرية ألفرد إدلر. حيث يرفض إدلر وجهة نظر فرويد في تفسير الإبداع على أساس التسامي، ويفسر دوافع الإبداع على أساس عقدة الشعور بالنقص، أو بالشعور بالنقص عن طريق التعويض. وهو الذي يدفع صاحبه إلى التفوق في نواحي أخرى وهذا ما ميز العبقري.

يتجلى ذلك في المقالات التي كتبها عبدالله عبدالجبار عن مركب النقص وأثره في الحياة، وقد اختار لدراسته نماذج شعريّة

قديمة كبشار بن برد، والحطيئة. (1، 2، 3) (مجلة المنهل الأعداد 7، 8، 9 الأعوام: 66، 67، 1368هـ).

وإذا كان ابن إدريس متأثرا بالعقاد، فإن دراسة عبدالجبار جاءت متأثرة بالناقد محمد النويهي.

وفي قراءة العواد المبكرة لديوان الشاعر حسن عبدالله القرشي «البسمات الملونة» يشير العواد إلى أنه «وجد في هذا الديوان بذرة من الفن الميثلوجي تضاف إلى الحسنات الكبار التي يمتاز بها القرشي في هذا الديوان» (نقد الشعر السعودي: قراءة أولى ونماذج مختارة. فهد الشريف، ص 55).

لكن العواد لم يقف لكي يستثمر المنهج الأسطوري للكشف عن دلالات هذا التوظيف الميثولوجي. والعواد معذور لأن هذا المنهج كان في بداياته في ذلك الوقت.

وهذا الاستعراض يكشف عن هيمنة المناهج الخارجية أو السياقية، وهذا أمر طبعي، لأن تلك المناهج هي التي كانت سائدة في ذلك الوقت. أما المناهج النسقية أو الداخلية فكانت مناهج جديدة غير مألوفة.

ونجد قلة من النقاد من يهتم بلغة النص كالأستاذ أحمد عبدالغفور العطار الذي يتحدث عن عملية الاختيار التي تمثل ركنا من أركان الأسلوبية.

يقول العطار في الحديث عن لغة الشعر (أقصد بالتجديد هنا استعمال الألفاظ الرشيقة التي تلائم الذوق ولا تنبو على السمع ولا تثقل على اللسان، إذ الألفاظ أو المادة من مواد الأدب الأولية

الأساسية، فإذا كانت هذه الألفاظ غزيرة كان الأدب جيدا، وكان الأديب واسع التفكير قوي التأمل جيده، وتكون ثروة الأدب غنية، أما إذا أصبحت الألفاظ قاصرة ليس في وسعها تناول جميع ما تبتكره الحياة وتخترعه وتوجده فأخلق بالأدب والأديب أن يفقدا حياتهما ويتضعضع بنيانهما وتتقوض أركانهما، وفي اليوم الذي يسع الأديب التعبير عن كل ما يروم الإفصاح عنه بألفاظ رشيقة توائم ذوق العصر الحاضر، نرى الأدب العربي غنيا بمنتوجات الأفكار وثمرات القرائح وحاصلات الآراء الجيدة البعيدة عن الغثاثة، فعصرنا الحديث يمتاز عن جميع العصور الماضية بأنه عصر السرعة والاقتصاد، إذ قربت السيارة والطيارة والكهرباء الأبعاد وحلت محل الإبل وغيرها من الحيوانات ذوات الأثقال، والسرعة دأبها الاقتصاد في الزمن والوضوح في المعنى، لا التطويل مع الإشكال والإغراب...).

وهذا الحديث من العطار لا يعني أنه يتبنى منهجا أسلوبيا، وإنما لأن العطار باحث لغوي في الأساس تناول الأدب من مدخل لغوي.

لم يكن إذن النقد الذي كتب في السعودية قبل التسعينيات نقدًا منهجيًا ذا أسس واضحة تجعل منه نقدًا ينضوي تحت أحد المناهج النقدية المعروفة، وإنما كان يتضمن إشارات إلى أمشاج من المعرفة المرتبطة بتلك المناهج. ويمكن أن نعد عبدالله عبدالجبار من أكثر النقاد وعي بطبيعة المناهج النقدية.

وقد أطلت في الحديث عن المنهج ، لأن المنهج يمثل جوهر الوعي النقدي، ومؤشر على امتلاك الناقد لأدوات التحليل.

وربما أننا نظلم النقاد الرواد حينما نطالبهم بالدراسة المنهجية في وقت مبكر من عمر النقد، لأن العمل بآليات منهجية عمل معقد، و«مسألة المنهج في النقد تبدو محفوفة بإشكالات عدة، منها إشكالية الموضوع، أي الأدب، وإشكالية تعدد المعرفة التي تعتمد في النقد، ومنها كذلك تعدد مفهوم النقد من حيث مقاصده وشروطه، ثم وجود نزاع داخل النقد بين الرغبة في العلم والرغبة عنه. الأمر الذي يضع مسألة المنهج في أوضاع متراوحة بين حالات لا يمكن الاتفاق بشأنها أو الاعتراف بها جملة، وتشكك في وضعه المنهجي وعجزه أحيانا عن بلوغ درجة العلم» (محمد الدغموني: نقد النقد، ص 27).

الخاتمـــة:

هذه وقفات سريعة مع المنجز النقدي الذي كتبه الرواد خلال حقبة زمنية محددة تبدأ مع بداية مشروع بناء الدولة، وتنتهي في سنة 1964م.

وربما أكون قاسيا في محاكمة هذا المنجز، لكن انحيازي نحو علمية النقد جعلني أؤمن أن النقد لا يمكن أن يكون موضوعيا إلا حينما يأخذ طوابع العلم. إن علمية النقد هي التي تحيله إلى أنساق معرفية تتكئ على أطر معرفية وتعتمد آليات واضحة في الممارسة النقدية.

ولا شك أن النقد لا يولد كاملا، وإنما لابد أن يمر بمرحلة تكون ومخاض، بيد أن هذه المرحلة طال زمنها.

وكان اشتغال معظم النقاد في الصحافة نأى بهم عن المنهجية

الدقيقة، وكذلك تعاطي النقاد للإبداع جعلهم يضجون من الصرامة العلمية.

إن الناقد في هذه الحقبة ميال إلى التذوق الآني، فهو لا ينشغل بالموضوعات والتقاط صفاتها وخصائصها، وهذا أمر طبعي إنه نتيجة خفوت السؤال العلمي الرصين، وهيمنة القراءة الانطباعية محل التحليل النقدي العميق.

ثمة إشكالية نلحظها في بدايات الحركة النقدية، وهي ثنائية الشاعر الناقد. فكثيرا من الذين يمارسون العمل النقدي هم في الأصل مبدعون. فأغلب الذين يتعاطون النقد من الشعراء فمحمد حسن عواد وإبراهيم فلالي وعبدالله ابن إدريس وغيرهم كانوا معدودين من الشعراء قبل أن يمارسوا العمل النقدي. واهتمام الأدباء بالجانب الإبداعي جعل حظ النقد من جهدهم محدودا، فكان الدافع المشاركة والحضور الإعلامي. ولم يكن مقصودا بذاته بوصفه عملا احترافيا. فما نجده من كتابات نقدية لا يندرج في حقل الدرس النقدي لمكرس للتعمق في بنية النص للوقوف على القيمة الجمالية. والشاعر اعتاد على أن يسبح في فضاء الإبداع، على أنه يتسم بالانفتاح على صعيدي التعبير والتلقي. في حين تتطلب الممارسة النقدية الإجراء المنهجي الذي يتكئ معرفيا على أصول نظرية.

وإنني بعد قراءة متأنية لما كتبه الرواد . ودون النيل من كفاءات النقاد السعوديين أن كما هائلا مما كتب بعيد عن مضمونه النقدي وبعيد عن روح التحليل النقدي بمفهومه العلمي الدقيق. ويبدو أن الإشكال الذي تعاني منه هذه الدراسات هو افتقادها الأساس المنهجي الذي يفترض أن يستمد من النظرية الأدبية العامة.

فالكتابات التي نشرت في الفترة المدروسة في كثير من نماذجها تفتقد لما يربطها بجوهر المنطلقات النظرية والمنهجية المتبعة في الخطاب النقدي بمفهومه الإنساني. وليست هذه الدراسات سوى وجه من وجوه تدني المستوى المعرفي والثقافي في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الهجري. فما تحصل لدينا من دراسات نقدية لا يعدو أن يكون انطباعات سريعة لا تنهض لكي تشكل الأطر النظرية والمنهجية التي تدل على الوعي بطبيعة الأدب وغاياته والتباساته. وقد توصلت من خلال هذه الدراسة أن النظر المنهجي لا يكاد يصمد أمام الاختبار العملي والتطبيقي. فالناقد يعد بممارسات منهجية ثم إذا بحثنا عن وفاء لهذا الوعد لا نجد أثرا له في الدراسة المتعلقة بالشعراء.

الطائف ونخبه المثقفة

عثمان جمعان الغامدي

عشت حياتيَ الأولى كلَّها في مدينة الطائف، وأتذكر حينما بدأت في البحث عن هذه المدينة التاريخيةِ العريقة أن فترة الطفولة عندي كانت كمن حظي بأن يزور متحفاً مفتوحاً كل أسبوع، حيث كان يأخذنا أبي، يرحمه الله، لصلاة الجمعة، فَكُنَّا ندخل من الجهة الجنوبية الشرقية من السوق، مما يسمى بحارة فوق، ثم ننحدرُ محاذين مسجد الهنود الشهير، ونمرُّ بشارع عداس، حتى نصل إلى حيث نصلي كل أسبوع في مسجد الهادي الذي يتخذ من المنطقة المركزية في الطائف مكاناً مهماً، فحينما أسَّس السيد هادي بن محمد اليمني هذا المسجد عام (1050هـ) تقريباً، أسسه في أسفل قرية الهضبة بحيث يفتح بابه الجنوبي مباشرة على برحة تتصل بما يسمَّى بالهجلة(1)، وهي مكان بيع الحبوب والعسل والسمن والإقط بل وجميع ما يصل من أرياف الطائف وبواديها، كما أن هذه البرحة كانت المكان الدائم للاحتفالات والألعاب الشعبية أيام الأعياد والأفراح إلى وقت قريب، فحينما قدم الملك عبدالعزيز إلى الطائف أقام أهل الطائف احتفالاتهم بمقدمه في هذه البرحة، وكما هي طبيعة الأطفال لم أكن أعلم أن أروقة هذا المسجد كانت تغصُّ بالتلاميذ الذين درسوا على يد قاضي الطائف أحمد بن علي النجار يرحمه الله، مختلِف العلوم الدينية والعربية، وقد تخرج عليه جِلةٌ من علماء الطائف ومكة، كما درَّس فيه الشيخ بكر آل كمال، وكان

للشيخ محمد صالح قطان حلقةٌ علمية في هذا المسجد بين صلاتي المغرب والعشاء، يعلِّم تلامذته فيها كتاب البداية والنهاية لابن كثير(2). ومن المتأخرين الذين درّسوا في مسجد الهادي الدكتور راشد الراجح، حيث كان يدرس فيه كتاب رياض الصالحين.

يقول محمد حسين هيكل في كتابه (في منزل الوحي) الذي احتوى على رحلته إلى الحجاز عام (1354هـ/1936م) «ولولا بيت الله بمكة، ولولا أنها مسقط رأس النبي العربي، لكانت الطائف صاحبةَ الأمر في الحجاز، وخاصة بعد أن فقدت مكة مكانتها التجارية حين تحول من ذلك اليوم البعيد طريقُ التجارة من البر إلى البحر»(3). فالطائف أيها الإخوةُ اضطلعت بأدوار عظيمة ومهمة على مرِّ التاريخ، وكان لها ثقلٌ كبير فيما مضى من الزمن، فقبيلةُ ثقيف من القبائل العربيةِ الكبيرةِ، واشتهرَ أبناؤها بحسن الخطِّ وجودته، وقد فطِنَ عمرُ بن الخطاب إلى هذا الأمر فأمرَ أن يكون كَتَبَةُ المصحف من قريش وثقيف، كما فعل الشيء نفسَهُ عثمانُ بن عفانَ حينما قال: «اجعلوا المملئَ من هذيل والكاتبَ من ثقيف، بل روى الهرويُّ في كتابه (الإشاراتِ في لطائفِ المزاراتِ) أنه رأى من أحد أهل الطائف وهو عمران بن سالم في صنعة الكتابة ما لم يره من أحد غيرِه، وذلك أنه استخرج من حرف الكاف حروف الكتابة جميعَها وهي تسعة وعشرون حرفا، كل حرف منها قائم بذاته، وزاد عليها ثمانية أحرف»(4). كما أن الله عز وجل نَزَّلَ قرآنا في أحد رجالها في قوله تعالى ﴿**وقالوا لولا نُزِّل هذا القرآن على رجل من القريتين عظيم**﴾(5)، ولا يعنينا اختلاف الروايات في أمر من هو ابن الطائف في هذه الآية أهو حبيب بن عمرو الثقفي أم عروة

ابن مسعود الثقفي؟ فكلاهما يرجع إلى ثقيف. وإذا ما رجعنا إلى طبقات ابن سلّام فإنه يورد خمسةً من شعرائها في طبقةِ شعراء القرى العربية وهم (أبوالصلت بن ربيعة، وابنه أمية، وأبو محجن عمرُ بنُ حبيب ابنُ عم الصحابي أبي محجن الثقفي، وغيلان بن سلمة، وكنانة بن عبد ياليل). والطائف أيها الإخوة هي الحاضرة التي بقيت قويةً فتيةً جعلت النبي، صلى الله عليه وسلم، يفد إليها مرتين، المرة الأولى حينما أراد أن يستعين بهم في نصرة الدعوة، والمرة الثانية حينما شَخَصَ إليها في حرب حنين. وهذان الأمران هما أبرز الأسباب التي جعلت لمدينة الطائف مكانة عالية، وجعلت منها مركزا علميا مهما، كما جعلتها في الوقت نفسه من أعمال مكة المكرمة، وبستانها الذي جعلها تعيش في ظلها، خاصة في القرون الأخيرة.

وفي الحقيقة فإن في الطائف من المقومات الاجتماعية والطبيعية والثقافيةِ ما يجعلها بهذه الأهمية، فهي مدينة متنوعة بقدر كبير بين الحضارة والبداوة، لأنها تقف على برزخ جغرافي جعلها فاصلة بين من يفد إليها من مكة المكرمة من أبناءً الحاضرة، ومن يأتيها من قراها وضواحيها المتاخمة لها من أبناء البادية والريف الذين كانوا يُسمَّون بالعربان(6)، كما كانت تسمى بإمارة العرب(7)، فالتقوا جميعهم في هذه المدينة الهجينة، فهي ليست بالمدينة الكاملة، ولا بالقرية المغرقة في التريُّف، بل أصبح هذا المزيج من الحضر والبدو سمةً فيها ملازمةً لها إلى وقتنا الحاضر، مما حدا بأحد أبنائها المتأخرينَ وهو عبدالكريم بن درويش الخادم (1299-1329هـ/ 1882-1911م) إلى تأليف رسالة بعنوان (مناظرة بين البدو

والحضر) [8]. ولعل الذي جعل صفة القرية ترتبط بالطائف ما ذهب إليه خير الدين الزركلي حينما علل كثرة قرى الطائف بأنَّ أهلها «يطلقون اسم قرية على كل موضع منفرد، فيه بيوت قليلة أو كثيرة، من الاثنين أو الثلاثة إلى الخمسين أو ما فوقها»[9]. أما المقومات الطبيعية في الطائف فيمكن إجمالها في طبيعتها الخضراء، ومياهها العذبة، واعتدال أجوائها، وطيب هوائها، وقد كانت المياه والسواقي والمزارع ملاصقة لمسجد الهادي السالف الذكر من جانبه الشمالي، كما أن قصر شبرا بني في منطقة غنية بالجداول الصغيرة التي وصفها بعض الرحالة بأنها تمتد مَسيرةً ربع ساعة، وكان كثير من العلماء والقضاةِ في مكة المكرمة يتخذها مصيفا ومنتجعا له، بل كان بعضهم إذاَ ألمّ به المرض صعد إلى الطائف، كما فعل الشيخ محسن المساوى (1323-1354هـ) الذي ذهب في مرضه إلى الطائف للاستجمام، فتبعه بعض طلبته[10]، وفعل الشيءَ نفسَهُ محمد علي المالكي (1267-1387هـ) حيث وافاه أجله المحتومُ هناك[11].

أما الطائف في جانب السياسةِ والحربِ فهي ذات خطر عظيم منذ القدم، فقد اتخذها الحجاج قاعدة عسكرية له أثناء حربه مع ابن الزبير، فكان يرسل منها البعثات إلى عرفة، ثم ترجع بعد انتهاء المعركة إلى الطائف[12]، واتخذتها الدولة العثمانية قاعدة عسكرية لها، وجعل منها الشريف إدارة موسمية لمملكته بما فيها الفترة التي سبقت إعلان الثورة العربية، أما الفترة التي تلت الثورة فإنه كان يكتفي بإيفاد أحد أبنائه إليها كل سنة نيابة عنه[13]، وحينما أراد الملك عبد العزيز الاستيلاء على الحجاز بدأ بالطائف، بل كانت تُرَبَة، وهي بوابة الطائف من جهة الشرق، معسكرَه الأولَ، ومُنطلَقَ جيشه.

أما مدينة الطائف من الناحية الدينية فإن لها شأنا يأتي بعد الحرمين الشريفين مباشرة، وما ذلك إلا لوجود العديد من المزارات المرتبطة بالتاريخ الإسلامي، وخاصة تاريخ الرسول، عليه الصلاة والسلام، ففي زيارته الأولى، صلى الله عليه وسلم، للطائف اتَّخذَ عداسٌ مسجدا في المكان الذي التقى فيه بمحمد، صلى الله عليه وسلم، ومازال هذا المسجد مقاما حتى الآن ويعرف بمسجد عداس، كما أن الشجرة التي كان لها قصةٌ معه، عليه الصلاة والسلام، بقيت وقتا غير قصير، وكانت مقصد طائفة من الناس، إضافة إلى ذلك فإن لقبر الحبر عبد الله بن عباس، رضي الله عنه، قيمةً كبيرة عند زوار الطائف، أضفاها عليه ما ورد من الأحاديث في شأنه وعلمه وفقهه، وكان جِلةٌ من العلماءِ يزورون قبره زيارة خاصّةً كما فعل مصطفى زين الدين أبو البركات (1135-1205هـ) الذي توفاه الله في منطقة السيلِ، وهو في طريقه لزيارة قبر الحبر ابن عباس[14]. وليس قبر ابن عباس هو القبرَ المُزارَ الوحيدَ في الطائف، فبعض الرواياتِ تشير إلى وجود قبر محمد بن الحنفية مع قبر عبدالله بن عباس في الموضِع نفسه. وكل هذه المزارات وغيرُها أوحت إلى بعض علماء الطائف بأن يؤلِّفوا كتبا في زيارة الطائف، على شاكلة كتب زيارة المدينةِ المنورةِ، وما ينبغي على الزائر عمله أثناء الزيارة، كما فعل مفتي الحرمين أبو عبدالله بن أبي الصيف حينما ألَّف كتابا بعنوان (زيارة الطائف) احتوى كتابه على فصول في ندب زيارة مشاهد أولي الصلاح، وندب زيارة ابن عباس، وحرمةً وادي وج[15]. إضافةً إلى ذلك فإن عناوينَ بعضِ الكتبِ التي أُلِّفتْ في هذه المدينةِ تشيرُ إلى أن للطائف فضلا عن الحواضر الأخرى،

كما نلمحُ في عنوانِ كتاب (الطيف الطائف بفضل الطائف) لمحمد بن علان، أو كتاب (إهداء اللطائف من أخبار الطائف) لحسن العجيمي، بل إن أقدم كتاب وصلنا عن تاريخ هذه المدينة يؤكد هذا الأمر وهو كتاب الشيخ أحمد بن علي الميورقي بعنوان (بَهجَةُ المُهَج في بعض فضائل الطائف ووج).

والحقيقةُ أن قبيلة ثقيف مافتئت تطلب المجد لها ولحاضرتها الطائف، وتحرص على هذا الأمرِ منذ الجاهلية، فأمية بن أبي الصلت – كما يروي ابن سلام – كان قد طلب الدِّينَ في الجاهلية – أي النبوة، وقال «أبَى علماء الكتاب إلا أنه [يعنيَ النبيَّ] منا أو منكم أو من أهل فلسطين»(16)، ولعل في القصة التي يرويها ابن سلام أيضا عن أخت أميةَ ما يؤكد محاولتَهم في تأكيد شيء ذِي علاقة بالنبوة، بل أكثر من ذلك بأنّ النبوةَ عُرضت عليهم فأبَوها، حيث تنتهي القصة بأنّ أمية يقول لأخته «أنا رجلٌ أراد الله بي خيرا فلم أقبله»(17). والخلاصة من ذلك كله أن أهل الطائف رأوا – ومكثوا يؤكدون – أنهم ليسوا بستانا لمكة المكرمة أو منتجعا لها، وليست قراهم تابعة لأم القرى، بل هم مستَقلُّون عنها، ولديهم ما ينافسون به مكة المكرمة أولا، والمدينة المنورة تاليا، ووَصل بهم أمر الإحساس بإهمال تأريخ الطائف رغم أهميته إلى أنْ يصرحَ الشيخ محمد سعيد كمال وهو أحدُ علمائها المتأخرين بهذه الشكوى، فيقولُ في كتابه (الطائف في كتب المتأخرين) «لم يظفر الطائف بما ظفرت به المدن الأخرى كمكة والمدينة من العناية بتاريخها وآثارها، وإنما كان يذكر تاريخ الطائف مدرجا ضمن تاريخ مكة وفضائل الحرمين، ولم يكتسب الطائف أهمية في نظر المؤرخين والعلماء إلا لاستقرار الحبرِ

عبدِالله بن عباس ووفاته بها، وارتباط أحداث السيرة النبوية في بعض فتراتها بالطائف. وعلى الرغم من ذلك لا نجد تاريخا شاملا مستوعبا للطائف، وإنما رسائلُ صغيرة وكتبٌ تقتصر على فترات زمنية بعينها. كما يرد الطائف في كتب المؤرخين والرحالة والمغازي، وكثيرٌ من الكتب التي أُلفت عن الطائف - حتى لو كانت حديثة - فإنها تتحدث عن ابن عباس وفضل الطائف وحرمته وعن ثقيف، لكنها لا تولي عناية واضحة بالتاريخ الثقافي لهذه المدينة»(18). ولعل هذا ما أوحى إلى بعض أبناء الطائف والمنتسبين إليه أن ينسجوا منذ العصر الجاهلي القصص والحكايات التي تضع للطائف مكانة عَليَّةً تنافس بها القرى والحواضرَ المحيطةَ بها، أو كما يقول جواد علي في كتابه الشهير (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) بأن الروايات المتعلقة بعلة تسمية الطائف بهذا الاسم وربطها بجبريل، وأنها قطعة من فلسطين أكسبت الطائف قدسية، وجعلت لها مكانة دينية، وهي روايات يظهر أنها وضعت بتأثير سادات ثقيف المتعصبين لمدينتهم، والذين كانوا يرون مدينتهم ليست بأقل شأنا من مكة أو يثرب، وقد كان بها سادات وأشراف كانوا أصحاب مال وثراء»(19). انتهى كلامه، وأقول: لا شك في أن مجتمعا يستطيع أن ينسج كل تلك الأمور، من أساطير وحكايات، بما لديه من مقدرة عقلية عالية، وبكل تلك المقومات العلمية والثقافية والعسكرية، لا يكون إلا مجتمعاً يحظى بتقاليد علمية وحضارية تجعله يزاحم المجتمع المكي بكل ما فيه من مقومات التقدم والتحضر، كما أن مما لا شك فيه أن مثل تلك المجتمعات تبقى محافظة على امتدادها العلميِّ والثقافي أجيالا بعد أجيال، والدليل على ذلك ما نراه من الأسر العلمية التي

حافظت على مكانتها العلمية على مرِّ الزمن، مثل أسرة آل كمال، وآل القاضي، وآل بن حريب، وآل سراج وغيرِهم، ولم تتوقف إلا بانقطاع نسلها، كما حدث لأسرة آل القاري التي انقرضت، ولم يبق منهم أحد[20].

الأسر العلمية في الطائف:

أسرة آل النجار:

من الأسر العلمية في الفترة المتأخرة من تاريخ الطائف آل النجار، وهم أهل علم وفضل، كما وصفهم الشيخ عبدالحي بن حسن آل كمال، فمنهم الشيخ محمد العبود، وهو أحد علماء الطائف وفضلائها، كان له مجلس علمي، وكان من جلسائه صالح كشميري أبو الشيخ محمد صالح كشميري، ومع أنَّ صالح كشميري لم يكن متعلما إلا أنه يحرص على الحضور في هذا المجلس مما يدل على مكانة أسرة النجار في مجتمع الطائف على الأقل. ومن هذه الأسرة أيضا الشيخ الطبيب أحمد بن علي النجار الطائفي الذي سلفَ ذكرُهُ، لأبٍ يعمل في المجال الطبي الشعبيِّ، قيل إنه لم يمرض قطُّ إلا قبل وفاته، مرض ثلاثة أيام ثم توفي. ولد الشيخ أحمد النجار في الطائف عام (1272هـ/1855م)، وتوفي بها عام (1347هـ/1928م)، وبها تلقى تعليمه الأولي، ثم درس في مكة المكرمة على الشيخ عبدالرحمن سراج. درس في الصولتية، ولازم مؤسِّسها الشيخ رحمة الله العثماني، كما لازم السيد أحمد دحلان، فانتهل منه علومَ الدين واللغة العربية، ونَظَمَ الشعر، وأصبح عَلَمًا من الأعلامِ، وعالِمًا

من علماء الحجاز الذين يُرجع إليهم في حلِّ المشاكل، وكان أحدَ المدرسين الملازمين في المسجدِ الحرام، ثم أصبح أحد قضاة الطائف ومعلميه، درّس في مسجد ابن عباسٍ ومسجد الهادي، ومن تلامذته القاضي محمد علي سراج، إمام وخطيب المسجد الحرام، وأحد قضاة الطائف، ومنهم الشيخ عبدالله كمال، والشيخ عبدالرحمن قاضي، والشيخ عبد الحي كمال، والشيخ محمد صالح قزاز(21)، والشيخ سليمان الصنيع(22)، والسيد عبد الرحمن السقاف(23).

ويمثلُ الشيخ أحمد النجار مرحلة مهمة من تاريخ التعليم ليس في الطائف وحسب بل في الحجاز كلِّه، حيث اتصل بالشيخ إسماعيل نواب، فتلقى عنه الطب اليوناني، حذق اللغة الفارسية، وله إلمام بالفرنسية والتركية(24). برع في علاج المرضى، حتى إن الشريف حسين كان يُعوِّلُ على طبه إذا مرض(25)، ومن حذقه ونجاحه في الطب اليوناني أن أحد المرضى زار أطباء كثيرين ولم يجد لديهم الشفاء، ومرَّ على أحمد النجار في حانوته في الطائف، فأعطاه كيسا به مجموعة من الأعشاب، فلم يعد يشتكي من مرضه ذاك، ولا غرو فقد ألَّف كتابا في الطب أسماه (الأسباب والعلامات) وكما يظهر من عنوانه فإنه يدل على تشخيص الأمراض والوقاية منها. كما أن للشيخ النجار دورا في نشر التعليم في بادية الطائف في عهد الحكومة العثمانية، حيث أعدَّ منهجا لنشر التعليم بين أبنائها، أعانه عليه الوالي كاظم باشا، وعهد إليه باختيار المعلمين، فاختار طائفة منهم، وكان يرشدهم إلى الطريقة التي يأمل نجاحها في التعليم. تولى قضاء الطائف في العهد السعوديّ، ومن صفاته الخلقية أنه كان فكه الحديث.

من مؤلفاته، وهي جميعها لم تطبع: ديوان شعر، ورسالة في المنطق، ورسالة في العلوم العربية، ومجموعة طبية[26].

حينما قدم الشريف حسين من رحلته اليمانية إلى الطائف كان النجار من ضمن مستقبليه، وألقى قصيدة هنأه بها، ومطلعها[27]:

وفودُ التهاني بالإيابِ وبالنصرِ أتت تجتلي كاسَ السرورِ مع البشرِ

أسرة آل قاري:

يورد الدكتور عثمان الصيني في كتابه (فهرس المخطوطات بمكتبة عبد الله بن عباس) أن في هذه المكتبة مخطوطات كثيرة كانت للشيخ عبد الحفيظ بن عثمان القاري، ولأخيه الشيخ محمد ابن عثمان القاري، وأن كثيرا من كتبهما فُقِدَ[28].

ولعل أبرز أبناء هذه الأسرة هو الشيخ عبدالحفيظ بن عثمان ابن محمد بن عثمان الفتّني الإدريسي الحنفي القاري يرحمه الله، الذي ولد بالطائف، ويعدّ من علماء الطائف المتأخرين. أخذ العلم عن والده الشيخ عثمان الذي كان يملك مكتبة ضخمة. رحل الشيخ عبدالحفيظ إلى الآستانة وأخذ العلم عن فضلائها، وأدى اختبار العالِمية أمام لجنة من العلماء والمحققين[29]. رجع بعدها لنشر العلم في بلاده، عمل مدرسا بمكة المكرمة[30]، من أشهر تلامذته قاضي الطائف الشيخ بكر آل كمال، حيث أخذ عنه الفقه الحنفي، ومنهم أيضا الشيخ علي سراج، قاضي الطائف، وإمام وخطيب المسجد الحرام، حيث أخذ عنه التفسير والحديث والفقه. من مؤلفاته: كتاب (جلاء القلوب و[كشف الكروب] بمناقب أبي أيوب الأنصاري) فرغ منه عام (1298هـ/ 1880م). وله رسالة في تاريخ

الطائف، مختصرة وملتقطة من أربعة كتب، كتبها سنة (1308هـ/ 1890م). فرغ من تسويدها في شوال عام 1322هـ. وكتبها أبو الفيض أبو الإسعاد عبد الستار الصديقي الحنفي في شعبان من سنة (1328هـ/1910م)، وهو كتاب مطبوع. كما له رسالة بعنوان (نبذة من أخبار الطائف) عن أخبار الطائف وقراها، محفوظة بدارة الملك عبدالعزيز(31).

وتعد مكتبة الشيخ عبدالحفيظ من أكبر المكتبات في الطائف في زمنه(32)، وكان يسمح بإعارة الكتب والاطلاع عليها، والاستنساخ لمن أراد، ثم أوقف تلك المكتبة إلى مكتبة مسجد عبدالله بن عباس عام (1332هـ/1914م)(33). كان لأسرته أوقاف عديدة وكان الناظر على تلك الأوقاف بكر قاري، وابن أخيه عبدالحفيظ، ولهم مخطوطات ضمن الوقف، وكانت تعد أسرتهم من أثرى أسر الطائف، بلغ من فرط ثرائهم أن مجتمع الطائف آنذاك كان يردد عبارة «السماء للباري والأرض للقاري»(34). مما يراه الناس من سعة أملاكهم. أنشأ مدرسةً في الطائف على نفقته الخاصةِ بمسجدِ شمس، واستعان بأحد علماء مكة المكرمة وهو الشيخ أحمد بن عبد الله الشامي في إدارة المدرسة والتعليم أيضا(35). من ضمن الذين تتلمذ عليهم السيد محمد كوجك، حيث توجد ضمن مخطوطاته في مكتبة ابن عباس إجازة منه للقاري في السابع عشر من رجب عام (1307هـ). ولم يكن الشيخ عبدالحفيظ يكتفي باستنساخ الكتب بل كان ينسخ أحيانا كتبه بنفسه، وكان يكتب بخط نسخي جيد(36)، كما فعل في نسخه لكتاب السيد أحمد دحلان (حاشيةً على متن السمرقندية) عام (1283هـ/1866م)(37)، وكون هذه الأسرة من

الأسر العلمية فإن فهرس المخطوطات لمكتبة ابن عباس يبين توارث الكتب لديهم من الآباء إلى الأبناء، حيث يدوِّن كلُّ مَن تصلُ إليه نسخةٌ من الكتاب من أبنائهم انتقالَ هذه النسخةِ إليه، ويكتب تاريخَ تملكه عليها. ولأن لقب (القاري) مرتبط بالقراءة، وكان بعضهم يهمزه (القارئ)، والبعض الآخر يخفف الهمزة (القاري)، فإن عبد الحفيظ القاري كان يلقب أيضا بالطائفي، نسبة إلى مدينتهِ الطائف[38]، وتمييزا له عَمَّن حمل لقب القاري كذلك.

ومن يقرأ تملكاتِهِ في كتاب (فهرس المخطوطات بمكتبة عبد الله بن عباس) سيجدُ أن القاري اهتم بكتب الفقه، ومن الكتب التي وردت في فهرس المكتبة: جواهر الأفكار على مختصر المنار، لمنصور البلبيسي، واتحاف الذكي النبيه بجواب ما يقوله الفقيه، لفقيه الديار الشامية محمد بن عابدين (ت 1252هـ)، وإجادة النجدة بمنع القصر في طريق جدة، لأحمد الدهان الحنفي (ت 1022هـ).

أسرة القاضي:

تعدّ أسرة القاضي من الأسر العريقة في الطائف، وهي من الأسر ذات الأثر العلمي والتجاري فيها. وكانت تعرف قديما باسم أسرة الدَّدّة، التي تعني بالتركية السيد. وهذه الأسرة من أبرز الأسر التي تولت قضاء الطائف، حيث وليَ القضاءَ منهم خمسةُ أفراد هم: مصطفى بن أحمد الددة[39]، ثم عبدالوهاب الددة، ثم مصطفى بن عبدالوهاب الددة، ثم أحمد بن مصطفى الددة، ثم محمد بن حسن بن مصطفى الددة. ومنهم أيضا الشيخ عبدالرحمن بن سليمان القاضي الذي كان قاضيا في العقبة، ثم مديرا لمدرسة الطائف في العهد

الهاشمي، كما ظهر من هذه الأسرة أدباء مثل عبد الله بن عبدالرحيم القاضي، جاء ذكره في كتاب الزركلي (ما رأيت وما سمعت)، ومنهم أيضا أخوه عثمان بن عبد الرحيم قاضي، وكان شاعرا، نشرت جريدة القبلة قصيدة له، وله مخطوطةٌ في مكتبة ابن عباس لمحمد بن عثمان القاضي، تملكها عام (1234هـ/1818م)[40].

وحينما زار الزركلي الطائف مرَّ على دائرة البرق والبريد والتلفون، ووجد في صدرها الأعلى بيتَ كعب بن سعد :

ولستُ بمبدٍ للرجالِ سريرتي ولا أنا عن أسرارهم بسؤولِ

ويقول الزركلي أنه حينما قرأ هذا البيت أدرك أن في هذه الدائرة شخصا أديبا، نظرا لما رآه من دلالة معنى البيت على المكان الذي يشغله، فوجد أن مديرها الشيخ عثمان بن عبدالرحيم قاضي، الشاعر الذي أنشأ قصيدة رحَّبَ فيها بالأمير زيد الشريف عند عودته من إيطاليا إلى مكة المكرمة[41].

ولد الشيخ عثمان بن عبدالرحيم قاضي سنة (1317هـ/1899م)، وتوفي عام (1343هـ/1924م) في الطائف، تلقى تعليمه بالمدرسة الرشيدة وبمكة المكرمة أيضا، على علمائها آنذاك، ومنهم أخوه الشيخ عبدالله بن عبدالرحيم قاضي. عمل معلما في المدرسة الرشدية بالطائف، ثم اتجه إلى الكتابة والأدب، وكان ينظم القصائد الكثيرة حتى برع في الشعر[42]. ويعد عثمان قاضي من أدباء الرعيل الأول حيث أورده محمد سرور الصبان في كتابه أدب الحجاز، والمعرض أيضا، وقال عنه: «زينة الشباب الحجازي، ولد في بيت علمٍ وفضل، وتلقى علومه في مكة، وهو كاتب وشاعر، ولكنه

في شعره أبرع منه في نثره، وكنا نرجو له مستقبلا زاهرا، فخاب رجاؤنا إذ اختطفته المنية من بيننا وهو في العقد الثالث من عمره، فقدناه وفقدنا آثاره التي كان رحمه الله يحرص عليها، ولم نعثر له إلا على هذه الكلمة التي أرسلها ردا على سؤال وجهه إليه وإلى الأدباء أحد رفاقهم في الحجاز»(43).

أما الشيخ عبد الله بن عبد الرحيم قاضي فقد ولد في الطائف عام (1315هـ/1897م)، وبها تلقى تعليمه الأولي، في المدرسة الرشدية، ثم على علماء الطائف آنذاك ومنهم قاضي الطائف الشيخ بكر آل كمال، كما تعلم في مكة المكرمة، وعاد بعدها ليستقر في الطائف مدرسا بالمدرسة الرشدية، ثم في الخيرية الهاشمية، وحينما تحولت إلى المدرسة السعودية عين مديرا لها.

كان له مجلس خاص بين صلاتي المغرب والعشاء يلقي فيه دروسا في الفرائض واللغة العربية. وكان يحث أقاربه ومعارفه على إحضار أبنائهم إلى مجلسه. بذل جهودا في سبيل دفع عجلة التعليم في الأحساء، حينما كان يعمل في ماليتها، وشارك في التدريس في مدرسة الأحساء، كما حثَّ زملاءه في مالية الأحساء، ومنهم الشيخ يوسف العوضي، على المشاركة في التعليم(44).

ومن أبناء أسرة القاضي الشيخ عبدالرحمن بن سليمان، ولد في الطائف، ودرس فيها على يد مشايخها وقضاتها، من أمثال الشيخ أحمد النجار الطائفي، كما تعلم على يد والده الشيخ سليمان قاضي، وهو أحد المدرسين الملازمين في المسجد الحرام في العهد العثماني، كوَّن مكتبة ضخمة بلغت نحو ألف كتاب، بين مطبوع

ومخطوط ورسائل، ويوجد في مكتبة ابن عباس مخطوط كتبه بخط يده. بدأ حياته العلمية بالتدريس، ثم انتقل إلى كتابة الضبط، ثم عين قاضيا في العقبة، وفي عام 1339هـ/1920م عين قاضيا في جدة إلى عام 1340هـ/1921م حيث انتقل في هذا العام إلى الطائف مديرا للمدرسة الهاشمية الخيرية إلى أن توفي - يرحمه الله - وهو على رأس العمل، وبعد موته باع ابنه سليمان مكتبته للشيخ محمد سعيد آل كمال صاحب مكتبة المعارف، وللسيد محمد المؤيد صاحب مكتبة المؤيد في الطائف[45].

ومنهم أيضا عبدالحفيظ بن عبدالرحيم قاضي المولود في الطائف، (1320-1346هـ/1902-1927م). كانت بداءة تعليمه في كتاب الشيخ محمد صالح خادم، ثم في المدرسة الرشدية الهاشمية، وبدأ حياته العلمية معلما بالمدرسة السعودية في عام (1346هـ/1927م)[46].

أسرة بن حريب:

أسرة آل حريب من الأسر المتحضرة التي ساهمت في مجالات متعددة، ومن بينها المجال العلمي، فهذا سليمان بن مسعود بن حريب يملك مخطوطة ضمن المخطوطات المحفوظة في مكتبة ابن عباس عام (1168هـ/1754م)، بعنوان (حاشية السيد الشريف على شرح الحاجبية) للسيد علي الجرجاني (ت 816هـ)[47]. ويُظهِرُ كتاب فهرس المخطوطات بمكتبة عبد الله بن عباس لعثمان الصيني أن بعض أبناء آل حريب كانوا ينسخون المخطوطات في الطائف، فهذا عبدالقادر بن مسعود بن عبدالمحسن بن حريب كتب في سنة 1215هـ بخطٍ نسخي حسن، نسخةً من كتاب (إتحاف المريد بشرح

جوهر التوحيد) لعبدالسلام اللقاني (ت 1078هـ)[48]. وكتب أبوه مسعود بن عبد المحسن بن حريب نسخةً من كتاب (أحكام الجنائز) لإبراهيم البولوي (ت 1041هـ) بخط نسخي متقن[49]. كما أن لهم تملكات لبعض الكتب المحفوظة في هذه المكتبة مثل كتاب (تحفة الأكياس في حسن الظن بالناس) لأبي مكتوم جار الله عيس بن محمد المغربي المكي (ت 1080هـ) كان ضمن ملكية كل من: إبراهيم بن علي بن حريب، وعبد الله بن عبد الله بن حريب سنة 1237هـ[50].

ويعدّ الشيخ إبراهيم بن علي بن مسعود بن حريب الطائفي الشافعي، أحد العلماء البارزين في الطائف. ولد بالطائف سنة (1220هـ) ونيف من الهجرة، ويظهر أن لأسرة ابن حريب اتجاها للتجارة[51]، فهذا الشيخ إبراهيم كان يجمع إلى علمه أعمالا تجارية، ولذلك كانت شهرته في قضايا البيوعات، وصار يعوَّل عليه فيها، ثم تولى قضاء مصوع[52]، حينما كانت ملحقة بالحجاز، وقبلها تولى الشيخ إبراهيم (قاضي عسكر) لجيش أمير مكة الشريف عبدالله بن عون حين توجه إلى بلاد عسير سنة (1286هـ/1869م)[53].

وكان للشيخ محمد بن علي بن حريب كُتَّاب خاص في مسجد الوزير، بدأه عام (1360هـ)، واستمر حتى عام (1370هـ)، وكان عدد الملتحقين به نحو (180) طالبا، ويعتبر خطوة نحو التعليم الابتدائي[54].

أسرة آل سراج:

أسرة آل سراج تعرف اليوم بأسرة المفتي، ولهم أملاك واسعة في الطائف، وكانت من الأسر العلمية في الطائف ومكة المكرمة،

ومن أبناء هذه الأسرة الشيخ عبدالرحمن سراج مفتي مكة الأكبر[55]، ورئيس العلماء فيها[56]، وهو الذي غضب عليه شريف مكة آنذاك عون الرفيق فعزله وعزل جميع المفتين والمدرسين[57]، عام (1298هـ)[58]. تتلمذ عليه الإمام المحدِّث أبوبكر خوقير المكي الكتبي[59]، كما تتلمذ عليه أحد العلماء الكبار في الحجاز وهو الشيخ عبدالقادر عبدالغني الفتَّني[60]، كما قرأ عليه ابنُه الشيخ علي بن عبدالرحمن سراج[61]، وأخذ عنه الحديث الشيخ عبد الستار الدهلوي[62]. أخذ الشيخ عبدالرحمن سراج عن الشيخ رحمة الله مؤسس الصولتية[63]. وكان الشيخ عبدالرحمن سراج من ضمن السبعةِ الذين أسهموا في تمويل نشر الطبعة الأولى من خزانة الأدب للبغدادي التي صدرت في بولاق عن المطبعة الأميرية، ووردت الإشارة إليهم في خاتمتها[64].

أما الشيخ عبدالله بن عبدالرحمن سراج (1293-1368هـ) فقد تتلمذ على يد الشيخ عبدالله هاشم الفلاني، وتولى قضاء جدة سنة (1233هـ)[65]. كما تولى إفتاء مكة في زمن الشريف علي بن عبدالله، ثم في زمن الشريف حسين صار رئيس القضاة، ورئيس الوكلاء، وكان قائما في وظيفته إلى نهاية الدولة الهاشمية، ثم سافر إلى شرق الأردن، وكان رئيس الوزراء فيها[66]. وكان قبل قيام الثورة العربية بيومين مع الشريف عبدالله في الطائف[67]. ومن هذه الأسرة الطائفية الشيخ محمد علي بن عبدالرحمن سراج (1297-1377هـ) الذي قرأ على والده، وعلى الشيخ جعفر اللبني، والشيخ أحمد النجار، والشيخ عبدالحفيظ قاري الطائفي. باشر قضاء الطائف، وكان عضوا في مجلس التدقيقات، واستقال منه سنة (1364هـ)[68]، ومن شعره[69]:

ظبي بصارمِ مقلتيه وهُدبهِ   صـاد المتيمَ في حشـاهُ ولبِّه
ناديتـــه لما انثـنى في سـربه   يا محرقا بالنار خدَّ محبِّهِ

أسرة آل الراضي:

كان بيت الراضي من البيوتِ الشهيرة في مكة[70]، وكانوا يترددون على الطائف، ومازال بعض أبنائها يقطنون الطائف إلى يومنا هذا[71]. وهي من الأسر العلمية التي اشتهر عن أبنائها إجادة الشعر. ويعدُّ الشيخ عثمان بن محمد بن أبي بكر الراضي مِن كبار علماء الحجاز، ومن شعراء الطبقة الأولى في عصره، أُطلِق عليه شاعر البطحاء والديار الحجازية، له ديوان شعر يقع في مجلدين فيه مدائح لغالب أمراء مكة وأشرافها، وله كتاب في البديع أسماه (الأنوار المحمدية)، شرح به بديعيةً لعبد الله فريج، فجاء كما يقول الزركلي من أغزرِ البديعيات مادةً وأكثرِها أخبارا عن الأدب والأدباء في مجلد ضخم صفحاته تقارب ستمئة، عُرِفَ عنه كذلك جمالُ خطِّه. ولد الشيخ عثمان سنة (1260هـ)[72]. أَدرك في الطائف أفاضل أَهلها وجالسهم. كان ملازما للسيد أحمد دحلان، وأجـازه على كثير من أهـل البلاد ومـن الـواردينَ أيضا. كـان من صغره يشتغل بالأدب ويلهج به. اجتمع كثيرا مع الشيخ عبد الستار الدهلوي في دار الشيخ عبد الجليل برادة، له كتاب في نقد (الرحلة الحجازية) للبتنوني، غير أنه لم يكمله، ولعل فجأةَ الموت له السببُ في ذلك. توفي في مكة سنة 1331هـ، ودفن بالمعلاة[73].

من شعره[74]:

قالوا نرى لك صبرا بعد فرقتهم   فقلتُ مستدركا لكنـه بفمي

ومنه أيضا[75]:

لله معهد أنسنا ما بين وَجٍّ والغدير
مغنى تخالُ قبابهُ في البهو هالاتِ البدور
يسمو برونقه على حسنِ الخورنق والسدير
كم فيه من بدرٍ تكحل بالدلالِ على الفتور
أو شمس حسنٍ بالجمال تقنعت لا بالحرير

أسرة المِرغني:

أضفت أسرة مِرغني على الطائف صبغة مهمة، حيث جعلت منه مزارا للمتصوفة وأصحاب الطريقة المِرغنية الإدريسية الختمية[76]. بعد أن استوطنه السيد عبدالله بن إبراهيم بن حسن المرغني الذي لقب بمحجوب الطائف بعد أن احتجب عن الناس. ولد بمكة وانتقل إلى الطائف بأهله وعياله في سنة (1166هـ)[77]، من مؤلفاته كتاب (فرائض الدين وواجبات الإسلام لعامة المؤمنين) و(الكوكب الثاقب) وشرحه سماه: (رفع الحاجب عن الكوكب الثاقب). كما له ديوانان أحدهما باسم (العقد المنظم على حروف المعجم) والثاني باسم: (عقد الجواهر في نظم المفاخر)[78]. و(المعجم الوجيز من أحاديث النبي العزيز) مخطوط في مكتبة عارف حكمت[79]. توفي في الطائف بقرية السلامة بالمحل المشهور الذي بناه وأعدَّه لنفسه[80].

ومن أبناء هذه الأسرة محمد عثمان بن عبدالله المرغني، قرأ العلوم على عمه السيد ياسين مرغني، ولما وَرَد مكة السيد أحمد بن إدريس لازمه وأخذ عنه الطريقة الشاذلية. كانت وفاته بالطائف سنة (1268هـ)، ثم نقل إلى مكة ودفن بالمعلاة[81].

أسرة سنبل:

من طرائف قصص العلماء ما يحكيه الشيخ عبدالله سراج، وكيفية تعلقه بالعلم، وبدايتُه معه، حيث يروي أنه مرَّ على الشيخ طاهر سنبل أثناء درسه في مسجد ابن عباس، ورأى هذا العالم الجليل وقد أحاطه طلاب العلم من تلامذته، فاشتاقت نفسه للعلم، ودعا الله، وطلب منه تعالى بأن يجعله عالما مثل الشيخ طاهر، فأجاب الله دعاءه بأن غدا من العلماء الكبار(82). والشيخ طاهر ابن محمد سنبل الحنفي (ت 1218هـ/1803م) من أكثر العلماء تأليفا، وقد أحصى له صاحب كتاب (الحياة الثقافية في مكة) ثلاثة وعشرين كتابا(83)، وهو أحد الذين تلقوا العلم عن العالم الكبير عبدالملك الفتَّني الحنفي (1255-1332هـ)(84). وعن ابن عمهِ الشيخ عبدالغني سنبل (ت 1212هـ)(85). وهو ابن المحدث الكبير محمد سعيد سنبل الشافعي(86). نظم ضابطا يعرف به الزوال في جميع أيام السنة في مكة والطائف وعرفة(87). أخذ عنه الشيخ أبوبكر العجيمي (ت 1236هـ) والشيخ عبدالحفيظ بن محمد ابن حسن العجيمي (ت 1245هـ)، وقرأ عليه الحديث الشيخ حسين الجفري (ت 1258هـ).

أما أبوه الشيخ محمد سعيد سنبل الشهير بالفقيه بالمروة، فكان يطلق عليه إمام المحدِّثين ببلد الله الأمين(88)، كان متقنا المذاهب الأربعة، ماهرا ضابطا في علم الحديث، له رسالة شهيرة بأوائل سنبل، وهي في أوائل الحديث(89). تلقى علومه عن مثل: العلامة محمد أبي طاهر المدني، والشيخ عيد بن علي الأزهري النمرسي،

والشيخ محمد النخلي، وقد تلقى عنه الطريقة أيضا. توفي في الطائف سنة 1175هـ، ودفن أمام شباك عبدالله بن عباس[90].

ومن أبناء هذه الأسرة أيضا الشيخ محمد سنبل الشافعي، وهو والد كلٍ من الشيخ محمد هلال سنبل (ت 1259هـ)، ومحمد بن محمد سعيد سنبل (ت 1216هـ) وطاهر سنبل. ومن هذه الأسرة محدث الحجاز الشيخ الأديب محمد عباس سنبل (ت 1228هـ)[91].

أسرة آل كمال:

وقد جعلت هذه الأسرة آخر الأسر العلمية بالطائف لما لها من دور كبير، حيث تعدّ أسرة آل كمال من أكثر أسر الطائف تأثيرا في الحركة العلمية والثقافية والتجارية كذلك بالطائف، ولهم ذكرٌ في بعضِ ما جرى في الطائف[92]، وهي أسرة تكاد تكون أخلصت للعلم منذ فترة مبكرة، وكان لها تأثير في الحركة العلمية والتعليمية في المملكة، حيث عُهِد إليها فترة من الزمن تأليف الكتب المدرسية، وطباعتها، ولولا الحريق الذي أصاب مكتبة الشيخ عبد الله بن بكر آل كمال عام 1342هـ، لورث المجتمع العلمي كنزا كبيرا من الكتب، والمخطوطات، والكراريس أيضا، ومن بينها ما ينحو نحو الفن، فقد كان للشيخ حسين آل كمال (1334-1413هـ/1915-1992م) وهو خطاط، كراس سجل فيه خطوطه ورسمه للكلمات[93]. وله أيضا كتاب الفكاهة والمجون في الوطن العربي مكون من جزأين، وكتاب في تعليم خط الرقعة بعنوان (الخطوط الذهبية لمدارس المملكة العربية السعودية)، ولأنه يجيد الرسم فقد رسم قلعة الأمير السعودي عثمان المضايفي العدواني قبل هدمها[94].

شاركت أسرة آل كمال آلَ القاضي في قضاء الطائف فترة أيام الحكومة العثمانية، ومنهم من ولي القضاء: علي عبد الحفيظ كمال، ثم ابنه بكر بن علي كمال، ثم ابنه عبد الله بن بكر كمال، وآخر من ولي القضاء منهم الشيخ عبدالحي بن حسن آل كمال إلى سنة (1395هـ)(95).

إلا أن من أشهر أبناء هذه الأسرة الشيخ محمد سعيد آل كمال (1330-1416هـ/1911-1995م). ولد بالطائف وتخرج في المدرسة السعودية عام 1348هـ/1929م. وأكمل تعليمه في حلقات المساجد لعدم وجود التعليم الجامعي، فدرس الروض المربع على يد الشيخ عبدالله بن حسن آل الشيخ رئيس القضاة في المملكة آنذاك، والتحق معلما بمدرسة الطائف السعودية، وتدرج حتى أصبح مديرا لها عام 1372هـ، واستقال منها بعد عام. انتدب خلال فترة تدريسه للتعليم بمدرسة الأمـراء النموذجية نحو خمس سنوات. وكان العمل الطلائعي الأكبر هو إنشاء مكتبة المعارف عام (1367هـ)، فترك التعليم ليتفرغ لها ولأعمال تأليف المقررات المدرسية، فألف ثمانيةً وعشرين كتابا مدرسيا للمرحلة الابتدائية، كما عمل مذكرات للحساب والهندسة والجغرافيا والتاريخ واللغة العربية والتجويد(96). ويعد الشيخ محمد سعيد كمال أولَ من دوَّن وجمع الشعر الشعبي في المملكة بكتابه (الأزهار النادية في أشعار البادية) حيث ربت أجزاؤه على عشرين مجلدا، ثم اتجه بعد ذلك إلى تحقيق التراث فخرَّجَ مجموعة الرسائل الكمالية في ستة عشر مجلدا تشمل كل مجموعة على علم من العلوم، وله أيضا كتاب الأمالي يبحث في

جميع أحوال الهمزة، وكتاب الإنشاء في المراسلات والوثائق، وله شرح ديوان البرعي والتنبيهات على ما فيه من مآخذ. قال عنه الشيخ حمد الجاسر «ذو عناية بتاريخ الطائف، مكنته من كتابة مؤلف في الموضوع يعد من أوفى المؤلفات وأسلمها»[97]. له مؤلفات كثيرة يضيق المقام بذكرها كلها. له شعر فصيح ونبطي، وقد رصد أعماله الدكتور سليمان صالح كمال في كتابه: (التعليم في الطائف وبعض رجاله في القرن الثالث عشر والرابع عشر)، ووصفه الأستاذ حماد السالمي بجاحظ الطائف[98].

أما الشيخ عبدالله بن بكر كمال، فقد ولد بالطائف سنة 1290هـ، وأرسله والده إلى البادية في بني سعد، فأتقن الرماية والفروسية، ثم عاد إلى الطائف للتعليم على كبار العلماء، حيث تتلمذ على والده القاضي بكر آل كمال، وأخذ الحديث عن قاضي الطائف الشيخ أحمد النجار، وأخذ اللغة العربية عن الشيخ شعيب بن عبدالرحمن الدكالي المغربي، وأخذ الفقه الحنفي عن الشيخ عبدالقادر السبحي، والشيخ عبدالحفيظ قاري، وبعد أن أجيز له جلس للتدريس في مسجد ابن عباس[99]. تولى قضاء مكة المكرمة عام (1321هـ)، ولقب عبدالله كمال أفندي، ثم تولى قضاء الطائف عام (1327هـ)، بالإضافة إلى توليه قضاء الجيش في عهد الشريف الحسين بن علي، وسافر إلى مكة فعين عضوا بلجنة المعارف، واستمر بها إلى أن توفي بمكة عام (1341هـ)[100]. لخص رحلة الشريف حسين بن علي إلى الإدريسي المعروفة بالرحلة اليمانية شعرا[101]. ووصفه خير الدين الزركلي بأنه أفقه من كان في الطائف آنذاك وأعلمهم بالأدب وفنونه، وكان من مرشدي الزركلي في رحلته إلى الطائف[102].

ومن أبناء الأسرة الكمالية بكر آل كمال الذي كان يدرس في مسجدي العباس والهادي[103]، تتلمذ عليه في علم العروض وفي اللغة العربية شاعر الطائف الشهير بديوي الوقداني.

ومن أبناء آل كمال أيضا أحمد بن حسن المولود عام 1329هـ/(1911م)، الذي دَرَس في المدرسة الهاشمية، وبدأ حياته المهنية كاتبا ومستشارا عند أمير الطائف آنذاك محمد بن عبد العزيز آل الشيخ، ثم انتقل معلما في المدارس السعودية مع تدريسه حسبة لله تعالى بمسجد الخَبَزَة[104] بالمثناة، المعروف بمسجد عدّاس[105]، ويزعم بعضهم أنه هو مسجد الحبر ابن عباس، وقد أوقف حاكم الحجاز الشريف عبد المطلب بن غالب سنة (1216هـ) بستان البهجة وستة دكاكين في الطائف على مسجد ابن عباس ومسجد الخبزة[106]. وعُرف أنَّ أحمد آل كمال يقرض الشِّعر، ومن شعره قصيدة هنأ بها الملك عبدالعزيز، نشرت في صحيفة أم القرى سنة (1364هـ)[107]. وكان لزوجته كتّابٌ للإناث بمحلة فوق بشارع آل كمال أسمته (المدرسة الحسنية) نسبة إلى ابنها حسن آل كمال، واستمر كُتّابُها حتى الثمانينات الهجرية[108].

ومن أبناء أسرة آل كمال الشيخ عبدالحي بن حسن آل كمال (1325-1412هـ/1907-1991م) الذي ولد بالطائف، ودرس في المدرسة الهاشمية على مجموعة من المشايخ من أمثال حسن صيرفي، وصبحي الحلبي، وحسن منصوري، وعبد الله قاضي، وغيرهم، وبعد ذلك أتم تعليمه عند الشيخ أحمد النجار، وبكر با بصيل، ومحمد نور المارديني، وكان يدرِّس بعض أبناء آل كمال في كتاب خاص لهم في منزله، يجيد الشعر، وله قصائد في مناسبات متفرقة.

وإذا كانت تلك حال الأسر العلمية في الطائف، والامتدات الثقافية والعلمية لها، فإن في الطائف أيضا أسماء لا ينبغي تجاوزها، لما لها من دور مهمٍّ وفاعلٍ في الحياة الثقافية والأدبية، فهناك العلماء والأدباء الذين كان لهم فضل الريادة أيضا، من أمثال الأديب الشيخ محمد صبحي طه الحلبي الذي يعد من أبرز مَن ظهر منهم في المجال العلمي والثقافي. تتلمذ على الشيخ عبد الله بن بكر آل كمال قاضي الطائف، وذكره الشيخ عبد الحي آل كمال في كتابه (الطائف وأسماء أسره القديمة)[109]. درَّس في المدرسة الرشدية في زمن الأتراك، ثم المدرسة الهاشمية الراقية بالطائف. كان يدرس الهندسة والجغرافيا والحساب، وقسم المعاملات من الفقه، كما درس القراءة والعربيةَ[101]. كان رأيه في كتاب المعرض ضمن آراء الشعراء والأدباء حول هل من «مصلحة الأمة العربية أن يحافظ كتابها وشعراؤها على أساليب اللغة الفصحى، أو أن يجنحوا إلى التطور ويأخذوا برأي العصريين في تحطيم القيود اللغوية»[111].

يجيد الشعرَ العربي الفصيح، وكان له قصيدة غناها تلاميذ مدرسة الطائف في مدح الشريف وذم الحكومة التركية، بنغم الصبا ولحنٍ تركيٍّ منها[112]:

بشروا العرب جميعا يا بني الأوطان   فلقد عاد سريعا سالف الأزمان

ذهب الظلم وولت عصبة العدوان   وعلينا اليوم حلت نعمة الرحمنِ

الشيخ أحمد بن عبدالله با عنتر الحضرمي الطائفي الشافعي، ولد سنة 1011هـ، حفظ القرآن ببلده وحضر دروس جماعة بها، ثم

رحل إلى الحجاز، ودرس على أيدي جلة من علمائها[113]، كما تتلمذ على يديه محدِّثُ الحجاز حسن بن علي العجيمي عام 1096هـ، وهو الذي درَّسَ أبناء الشيخ طاهر سنبل، بالإضافة إلى تعليمه القرآن الكريم وعلوم الحديث واللغة لأبناء الطائف، في مسجده المعروف باسمه[114].

ومن الأسماء التي اضطلعت بدور مهم في الحركة الثقافية في الطائف السيد محمد بن إبراهيم المؤيد (1333-1399هـ)[115]، صاحب مكتبة المؤيد. تلقى أوائل تعليمه على عدد من علماء اليمن، ثم في الحرم الشريف. عمل مدرسا في دار الحديث بمكة المكرمة، بعد ذلك انتقل إلى الطائف، وانشأ (مكتبة المؤيد السلفية) وجلب لها الكتب من داخل المملكة ومصر وسوريا وغيرها[116]. كان السيد محمد المؤيد مرجعا في كثير من العلوم[117]، وكان يرتاد مكتبته كثير من المشايخ والأدباء من أمثال القاضي أحمد الحضراني، وعبدالقدوس الأنصاري، وعبدالعزيز الرفاعي، ومحمد بن عبدالرحيم الصديقي، وعبدالله بن خميس، وعبد الرحمن المعمر، وغيرهم[118]. وكان الحاضرون مجلسَه في المكتبة إذا اختلفوا في مسألة من المسائل رجعوا إليه أو إلى أحد المصادر المعروضة في مكتبته، وإلا فمن مكتبته الخاصة[119].

ومنهم العلامة الأديب الشاعر القاضي عبد الملك الفتَّني (1255-1322هـ)، ولد بالطائف[120]، وقرأ على جملة من مشايخ مكة والمدينة، من أجلِّهم الشيخ جمال مفتي مكة، والسيد أحمد دحلان. صار ينظم الشعر الرقيق، فكان ينظم في كل سنة قصيدة في مدح أمير مكة الشريف عبدالله باشا، ويقرؤها ليلة عيد الفطر

بين يديه، وكان الشريف في كل مرة يخلع عليه خلعةً[121]. يعدُّ من أوائل الصحفيين في الحجاز، حيث كان يكتب في صحيفة الجوائب لأحمد فارس الشدياق.

ومن أبناء الطائف الشيخ صالح قزاز الذي رافق محمد حسين هيكل أثناء وجوده في الطائف، ومنهم الشاعر حمزة الغالبي الذي ألقى قصيدة بالعربية الفصحى في المأدبة التي كانت لهيكل، وكان دليله في بادية الطائف[122].

ومنهم أيضا عبدالستار عبدالوهاب الدهلوي (1286-1355هـ) صاحب المكتبة الخطية الشهيرة بالفيضية بمكة المكرمة. وكان أمين الفتوى عند الشيخ عباس بن جعفر بن صديق الحنفي. درس بالصولتية، ومن شيوخه أحمد دحلان، وعبدالرحمن سراج، وأحمد مرداد، وحسين الحبشي[123]، وعبدالمطلب الطايفي، وعبدالحفيظ قاري الطايفي. له ملحقات وإضافات على كتاب (إهداء اللطائف) لحسن العجيمي[124].

ومن أهل الطائف من اشتهر عنه قول الشعر العربي الفصيح، وقول الشعر الحميني كذلك، ومن أبرزهم الشاعر بديوي بن جبران الوقداني الأسعدي العتيبي. ولد سنة (1244هـ) بوادي نخب بالطائف، لُقب بشاعر الحجاز، نظم شعرا في الحكمة والغزل والمدح، توفي عن عمر يناهز اثنين وخمسين عاماً سنة (1296هـ)[125]، وله مجموعة شعرية كبيرة[126]. وهو أحد شعراء الطائف المعروفين، كان أميًّا يقول الشعر الحميني فقط، ولكنه درس فيما بعد، حيث درس علم العروض واللغة على الشيخ بكر آل كمال في

مسجد ابن عباس[127]، وقصد مكة المكرمة وتعلم فيها شيئا من النحو والأدب ثم عاد إلى الطائف فنظم القريض وفاق أقرانه[128]. جمع له الشيخ محمد سعيد كمال شعره الحميني في كتابه (الأزهار النادية في أشعار البادية)، كما جُمع شعره في كتاب مستقل باسم (بديوي الوقداني المتنبي الثاني)[129]. قال قصيدة رثى بها الشريفَ عبدَالله بن محمد بن عون، وجدها خير الدين الزركلي معلقةً على أحد جدران قبة الحبر ابن عباس، مما يذكّرنا بما كان يفعله العرب قبل الإسلام من تعليق غررهم على جدران الكعبة، ومنها[130]:

الملك لله والدنيا مداولةٌ … وما لحيّ على الأيام تخليدُ

والناس زرع الفنا والموت حاصدهُ … وكل زرعٍ إذا ما تمّ محصودُ

يُذكَر[131] أن طه حسين اطلعَ على أشعاره وهو يبحث عن الموروث الأدبي في العصر الحديث في منطقة الحجاز، وعندما قرأ بعض قصائده قال: لو أن هذا الشاعر البدوي الأصيل كتب أشعاره بالفصحى لنسي الناس المتنبي. ووصفه حسين سرحان بأنه شاعر الحكمة ومتنبي الشعر الشعبي[132].

الهوامش

(1) كانت سوقا للحبوب التي تجبى إلى الطائف من القرى المحيطة بها. ينظر: المعجم الجغرافي لمحافظة الطائف، حماد السالمي: 1405.

(2) انتقل الشيخ قطان إلى الطائف بعد أعمال التوسعة حول المسجد الحرام.

(3) في منزل الوحي: 310.

(4) الإشارات في لطائف المزارات: 73. والأحرف التي زادها هي: الهاء الموصولة، والعين الموصولة، والعين النعلية، والميم الموصولة، والذال الموصولة، والدال الكوفية، ولام ألفٍ معلقة.

(5) الزخرف (31).

(6) نشر النور والزهر: 381.

(7) الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في إقليم الحجاز: 47.

(8) التعليم في الطائف: 92. وانظر الأعلام 4: 52.

(9) ما رأيت وما سمعت: 86.

(10) الجواهر الحسان: 291.

(11) الجواهر الحسان: 141. وكذلك الشيخ عصمت الله الفرغاني (1303-1366هـ) الذي مرض مدة خمسة شهور بالكحة، ثم اعتلاه ضعف في الأعضاء، وتوجه إلى الطائف في شهر رجب، ولم يطل مكثه حيث توفي في الشهر نفسه.

(12) مجلة الدارة، سليمان آل كمال، ع 3، رجب 1424هـ، س 29: 123، 124.

(13) ما رأيت وما سمعت: 45.

(14) نشر النور والزهر: 498.

(15) الطائف في كتب المؤرخين: 14-17.

(16) طبقات فحول الشعراء: 263.

(17) السابق: 266.

(18) الطائف في كتب المتأخرين: 9، 23، 24.

(19) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 8: 144.

(20) التعليم في الطائف: 120-121.

(21) التعليم في الطائف: 255-257.

(22) الجواهر الحسان: 349.

(23) الجواهر الحسان: 2: 533. وقد تتلمذ عليه في المسجد الحرام.

(24) الأعلام: 1 : 183.

(25) الأعلام: 1: 193.

(26) مساجد الطائف داخل السور: 29. والأعلام : 1 : 183.

(27) الرحلة اليمانية : 99.

(28) فهرس المخطوطات بمكتبة عبد الله بن عباس بالطائف: 14.

(29) رسالة في أخبار الطائف، عبد الحفيظ قاري: 6.

(30) فيض الملك الوهاب المتعالي: 23.

(31) فهرس المخطوطات بمكتبة ابن عباس بالطائف: 14.

(32) يذكر الصيني في كتابه فهرس المخطوطات ما يلي: «أشار إسماعيل باشا البغدادي إلى كتاب الفتاوى المنوفية لعبدالجواد المنوفي بأنها من كتب الشيخ عبدالحفيظ المدرس بالطائف، ولم أجد هذا الكتاب بالمكتبة، كما أن هناك إشارة إلى كتب ورسائل ألفها عبدالحفيظ القاري لم أجد منها بالمكتبة سوى رسالة بذل الاستطاعة في تكرار الإقامة للجماعة». ينظر فهرس المخطوطات: 14.

(33) مجلة الدارة، سليمان آل كمال، ع 4، شوال 1426هـ، س 31، ص 51.

(34) الطائف القديم: 85.

(35) مجلة الدارة، سليمان آل كمال: 52.

(36) فهرس المخطوطات: 193.

(37) مجلة الدارة، سليمان آل كمال: 52.

(38) الجواهر الحسان: 436.

(39) مجلة الدارة، تركي العتيبي، ع 1، المحرم 1427هـ، س 32، ص: 220، 226.

(40) التعليم في الطائف: 122.

(41) ما رأيت وما سمعت: 77. ومطلعها:

لمن العمامة فوق هامة أروع ماضي العزيمة من بني عدنان

(ينظر الطائف وأسماء أسره القديمة 36).

(42) التعليم في الطائف: 134-135.

(43) أدب الحجاز أو صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية شعرا ونثرا: 58.

(44) التعليم في الطائف: 128-133.

(45) التعليم في الطائف: 127.

(46) التعليم في الطائف: 126.

(47) فهرس المخطوطات: 342. والتعليم في الطائف: 82.

(48) فهرس المخطوطات بمكتبة عبدالله بن عباس: 87.

(49) فهرس المخطوطات: 194.

(50) فهرس المخطوطات: 146.

(51) مازال بعض أبناء أسرة بن حريب يمتهنون التجارة حتى وقتنا الراهن.

(52) مصوع أو باضع هي إحدى مدن إرتيريا، تطل على البحر الأحمر، يعود معظم سكانها إلى أصول عربية يمنية.

(53) التعليم في الطائف: 83.

(54) مساجد الطائف داخل السور: 40.

(55) الحياة الثقافية في مكة: 129.

(56) العلماء الوراقون: 96.

(57) العلماء الوراقون: 96.

(58) نشر النور والزهر: 119.

(59) فيض الملك الوهاب: 2061.

(60) نشر النور والزهر: 273.

(61) الجواهر الحسان: 354.

(62) الجواهر الحسان: 324.

(63) الجواهر الحسان: 180.

(64) الحياة الثقافية في مكة: 129.

(65) فيض الملك الوهاب: 765.

(66) الجواهر الحسان: 157.

(67) مذكراتي، الشريف عبدالله بن الحسين: 112.

(68) الجواهر الحسان: 354.

(69) الطائف وأسماء أسره القديمة: 46.

(70) العلماء الوراقون: 116.

(71) مثل الطبيب النفسي أسامه عثمان الراضي، وأبوه الطبيب النفسي كذلك عثمان الراضي، ولهم عيادة نفسية خاصة هناك.

(72) ما رأيت وما سمعت: 102.

(73) فيض الملك الوهاب: 1180.

(74) ما رأيت وما سمعت: 102.

(75) ما رأيت وما سمعت: 102.

(76) فيض الملك الوهاب: 353.

(77) الأعلام: 4: 64 ونشر النور والزهر: 318.

(78) نشر النور والزهر: 318.

(79) الأعلام: 4: 64.

(80) نشر النور والزهر: 314.

(81) نشر النور والزهر: 492.

(82) نشر النور والزهر: 298.

(83) الحياة الثقافية في مكة، يحيى محمود بن جنيد: 173-174.

(84) نشر النور والزهر: 327.

(85) نشر النور والزهر: 263.

(86) الشيخ محمد سعيد سنبل شافعي، لكنّ أبناءه الثلاثة جميعهم أحناف. ينظر نشر النور والزهر: 442.

(87) نشر النور والزهر: 225.

(88) نشر النور والزهر: 442.

(89) نشر النور والزهر: 442.

(90) نشر النور والزهر: 442.

(91) نشر النور والزهر: 440-443.

(92) التعليم في الطائف: 147.

(93) التعليم في الطائف: 156.

(94) التعليم في الطائف: 158.

(95) الطائف وأسماء أسره القديمة: 37.

(96) التعليم في الطائف: 176.

(97) العلماء الوراقون: 210.

(98) العلماء الوراقون: 206.

(99) مساجد الطائف داخل السور: 19.

(100) مساجد الطائف داخل السور: 20.

(101) الرحلة اليمانية: 103-104.

(102) ما رأيت وما سمعت: 209.

(103) مساجد الطائف داخل السور: 19 (هامش).

(104) كذا ضبطها عاتق بن غيث البلادي في معجم معالم الحجاز: 3 :103، وحماد السالمي في المعجم الجغرافي لمحافظة الطائف: 1 : 429.

(105) التعليم في الطائف: 151.

(106) مدخل إلى الآثار الإسلامية: 44.

(107) التعليم في الطائف: 151.

(108) التعليم في الطائف: 151.

(109) الطائف وأسماء أسره القديمة، عبد الحي كمال: 33.

(110) التعليم في الطائف: 39.

(111) المعرض: 95. وينظر التعليم في الطائف: 85-86. وينظر أيضا: الطائف وأسماء أسره القديمة: 33.

(112) التعليم في الطائف: 86.

(113) مساجد الطائف داخل السور: 32-33.

(114) التعليم في الطائف:11.

(115) خطاطة خاصة من ابنه خالد المؤيد.

(116) خطاطة خاصة من ابنه خالد المؤيد.

(117) العلماء الوراقون: 181.

(118) خطاطة خاصة من ابنه خالد المؤيد.

(119) العلماء الوراقون: 183.

(120) العلماء الوراقون: 69.

(121) نشر النور والزهر:327.

(122) في منزل الوحي: 314.

(123) الجواهر الحسان: 324-330.

(124) العلماء الوراقون: 102-109.

(125) ما رأيت وما سمعت: 181-183.

(126) موسوعة ويكيبديا (بديوي الوقداني).

(127) مساجد الطائف داخل السور: 19 (هامش).

(128) ما رأيت وما سمعت: 183.

(129) جمع وإعداد وتحقيق الشاعر محمد ضيف الله الوقداني.

(130) ما رأيت زما سمعت: 165.

(131) ويكيبديا (بديوي الوقداني).

(132) ومن مشاهير قائلي الحميني في بادية الحجاز جمهور العدواني، من قبيلة عدوان شرق الطائف. ومنهم مقيبل الوديود الحمدي الثقفي (ت 1325هـ)، كان فقيرا معدما، وأتى الطائف فتعلم مبادئ القراءة والكتابة. وأقام فيه يقرئ الأطفال، ويكتب الرسائل للبدو بالأجرة. ينظر: ما رأيت وما سمعت: 181-183.

تعقيب علي الشدوي

سأحاول في هذا التعقيب أن أحدد الأفكار الرئيسة التي وجهت أربع أوراق بحثية، وكذلك ما نشأ عنها من أفكار. وتعليقي عليها. إن إحدى الأفكار الرئيسة التي ساهمت فيها ورقتا الباحثين: المعيقل وبلعابد هي المقاربة التحليلية لمقدمات عدد من الرواد.

نحت ورقة الدكتور المعيقل نحو ما تمثله المقدمة لذات الرائد وما يعكسه فيها عن ذاته أو عن موقفه من شخص آخر. بينما نحت ورقة الدكتور بلعابد نحو استشراف المشروع النقدي لكاتب المقدمة من المقدمة التي كتبها. ومن وجهة النظر التي تبنياها من الصعب أن نضيف إلى ما حللاه. لكن ذلك يكون فقط في حالة أن الإطار العام للملتقى مجرد مقاربات لمقدمات عدد من الرواد لكتبهم أو لكتب غيرهم من دون أن نضع الورقتين في الإطار العام لموضوع الملتقى.

اتفقت الورقتان على توصيف المقدمات بـ «خطاب المقدمات». نحن نعرف الآن أن الخطاب ينشأ في ظروف اجتماعية وثقافية واقتصادية معينة، وإذا كان كذلك فيمكن أن يقارب الخطاب بقراءة الظروف التي أحاطت بتدوينه. والأسباب التي جعلته ينشأ، وبذلك يتحول الخطاب إلى دلالات، والأحداث التي ولدته إلى معان، والشخصيات إلى ريادة.

هذا مجرد اقتراح يتعلق بالأسئلة التي كان يمكن أن تفضي إلى دراسة خطاب المقدمات: ما الآفاق الاجتماعية والثقافية التي ولدت عنها المقدمات؟ ما العمليات الاجتماعية والثقافية التي كونت خطاب المقدمات؟ لماذا انتعشت المقدمات إلى حد أنها شكلت خطابا بمعنى الخطاب الذي يشمل ما يتكون منه؟. إنني، أفكر في أن خطاب المقدمات في هذه المرحلة كنظير للشهد الذي ينتجه النحل. ينتج النحل الشهد، وهو الذي يختزنه، وهو الذي يستهلكه، وحينما تستهلك نحلة مفردة شهدا فإنها لا تستهلك فقط الشهد الذي أنتجته بمفردها، والورقتان نظرت إلى خطاب المقدمات نظير اليعسوب الذي يستهلك الشهد وهو لا ينتج أيا منه على الإطلاق.

من وجهة النظر التي أتبناها، وفيما لو حللنا مقدمة كتاب «نفثات من أقلام الشباب الحجازي» من زاوية الخطاب فإن أسئلة من نوع: كيف نظر الصبان إلى نفسه في اللحظة التاريخية التي بدأ فيها مجموعة من الشباب تنفث؟ كيف فقد الصبان طابع المجتمع الأليف ؟ كيف فقدت النصوص تشابهها مع ما يعرفه مع النصوص؟. بمعاونة هذه الأسئلة يمكن أن نتوصل إلى أن الخطاب الذي يقدم له الصبان يتضمن بشكل ملموس حالة مصدور لابد له من أن ينفث أفكارا، وهو نفث يطابق تحرر الشباب الذاتي، وتحطيم أولئك الشباب سجنهم الرهيب لكي يجعلوا من الحياة أرحب وأوسع، أو على الأقل أن يتجاوز أؤلئك الشباب ضيق سجن من تستغرقه قيوده.

لقد تنبه الصبان في مقدمته للكتاب لروح أؤلئك الشباب الجديدة، وأبدى قلقه منها في المقدمة التي كتبها، لا أحد يعرف بالتحديد؛ لكن التأويل قد يبين هل هو الخوف على هؤلاء الشباب

أو الخوف منهم؟ وعلى أي حال فقد طالبهم الصبان بالاعتدال، والاستفادة من الشيوخ والتعاون معهم، وهو ما لم يكن في بال أؤلئك الشباب، إذ يفرق خطاب الشباب بين جيل ينشأ بروح متقدة ويرنو إلى الغد، ويعمل من أجل المستقبل، وبين جيل شيوخ انتهى، أو هو على وشك أن ينتهي.

هناك نقاط مضيئة وذكية في الورقتين كان يمكن أن تعمق أكثر لإضاءتها معنى الريادة كحديث الدكتور المعيقل عن معجم العواد اللغوي وإحالته إلى الحرية والحداثة والتحديث، وحديث الدكتور بلعابد عن القطيعة التي تمثلها المقدمات مع التأليف في مفهومه القديم، غير أن هذه الأفكار المضيئة لمفهوم الرواد، غاب في خضم منحى الورقتين الوصفي.

إن حديث الدكتور بلعابد عن «غربال حجازي» وهو يتحدث عن مرصاد الفلالي كان يمكن أن يكون مدخلا لخطاب هذه المقدمة؛ فالفحص التاريخي لتكون النقد الراصد يكشف أن السبب الرئيس للترصّد ارتباط النقد ارتباطا وثيقا بقيم إيديولوجية ينقلها الأدب، ويحفظها النقد.

في بعد آخر يخرج قارئ الورقتين أنهما تتحدثان عن الجيل أكثر من حديثهما عن الريادة. صحيح - كما يقول كارل بوبر - أن ليس ثمة من داع أن تكون دقة المفهوم أعلى مما تحتاجه المشكلة، لكن إذا كان مفهوم الجيل مفيدا في توضيح التجارب المختلفة بين الأجيال، فإنه غير مفيد في توضيح الريادة المتجاوزة مفهوم الأجيال؛ فللريادة دور اجتماعي تنويري يؤخذ من جذر الريادة اللغوي؛ فرائد القوم هو

من يتقدمهم لينير لهم الطريق، للريادة دور تكويني وحقلي معرفي أو إبداعي فالرائد كما يفهم من معناه اللغوي هو من يسبق غيره أو من يهيئ السبل له.

أهملت ورقة الأستاذ عثمان مفهوم الريادة حين تبنت مفهوم النخبة. ترتب على النخبة تراتبية تجعل من الريادة ما ليس منها؛ أعني أن يكون الرواد ناطقين باسم حقول معرفية رفيعة في المجتمع. ومن يقرأ ورقة الأستاذ عثمان يخرج بانطباع بأن الأسر التي ذكرها لا تتمايز عن الجمهور، إنما تمارس صورا من صور السلطة، وأكثر من ذلك الانتقاء والاصطفاء الرسمي.

تحترف بعض الأسر الثقافة والكتابة، وتقوم وظيفتها على إنتاج الخطابات الضامنة لهوية الجماعة والقيم المركزية السائدة فيها ، وبثها في الزمان والمكان. أسر تنتمي إلى تاريخ الثقافة الإسلامية التي لم تعدم على مر تاريخها من أسر تحترف المعرفة، وتوضحها وتنظمها وتنشرها، وتضع القواعد وتسن السنن؛ حتى لا يشذ أي خطاب عما تعتبره مصلحة المجتمع العامة.

إنني أذهب من وجهة النظر التي أتبناها إلى أن هذه الأسر شكلت سلطة، ونتج عن إكراهاتها للآخرين خطابات زعمت أنها هي وحدها الخطابات الصادقة ، وأن هذه الأسر وحدها هي التي تمتلك الحقيقة. إنني أفكر: لماذا توارثت هذه الأسر العلم الشرعي؟ لأن الأب يعلم الابن أكثر من اهتمامه بتعليم الآخرين. يشبه هؤلاء بعض أسر غامد المتعلمة، ولقد أدركت بعض أبناء هذه الأسر وحدثني أن أباه لم يكن يعلم الكتابة أبناء القرى عمدا لكي يحتكرها لأبنائه.

من هذه الزاوية: الكتابة سلطة. وحين تحتكرها تلك الأسر فهي تحتكر السلطة؛ لذلك فإن أهم ما تقوم به الريادة هو تفكيك

سلطة الأسر العلمية؛ حين تتبنى نشر التعليم ليصبح بإمكان الناس أن يقرؤوا ويكتبوا. ومن هذا المنظور لا يمكنني فصل الريادة عن التنوير الاجتماعي والثقافي.

حين كتب العواد خواطر مصرحة اهتم بالناس كلهم، وطالب بتعليمهم؛ لأنه يعرف أن الإنسان يولد وهو ذو وضع اجتماعي، لكنه يصير إلى وضع اجتماعي آخر حين يتعلم. لذلك شهد المجتمع بسبب ديمقراطية التعليم بروز الوضع الاجتماعي للموهوب من عامة الناس مكان الوضع الاجتماعي الناشئ عن المال أو الجاه أو الحسب أو النسب كما في الأسر التي تحدث عنها الأستاذ عثمان؛ ذلك هو تكافؤ الفرص في التعليم بين الجميع، مما يعني أن الناس أجمعين أصبحوا أحرارا في أن ينمّوا مواهبهم ويطوّروها، ومازالت هذه الفكرة الثمينة شائعة في التعليم إلى اليوم.

تذكرنا ورقة الدكتور السويلم بالنقد العلمي، ويؤكد فيها الدكتور السويلم انحيازه وإيمانه بأن النقد لا يمكن أن يكون موضوعيا إلا حينما يأخذ طابع العلم. هذا الانحياز إلى العلمية والموضوعية يجعل منه معيارا يحاكم بها رواد النقد، ويتوصل إلى أنهم يحلون الانطباعية محل الصرامة العلمية، ومحل النقد التحليلي العميق، وأنهم ذواقون آنيون لا يهتمون بأدبية النص.

قد تكون هذه الاستنتاجات صحيحة؛ لكن ما تجاهلته الورقة هو أن النقاد الذين تناولهم لم يثيروا من المسائل إلا بالقدر الذي يمكنهم من حلها؛ فالعقل لا يعرف إلا ما تعلم، أي أن عتادهم المفاهيمي لازم لطرح السؤال الذي طرحوه في تلك المرحلة التاريخية، وليس من

الحكمة أن تحاكمهم الورقة استنادا إلى مرحلة تاريخية توفرت فيها مصادر المعرفة النقدية.

وعلى أي حال؛ سأتجاوز الجدل الذي دار ومازال يدور حول مفهوم الموضوعية، ليس فقط في العلوم الإنسانية إنما في العلوم الطبيعية لأركز على أن ما سماه بالضجر من الصرامة العلمية، والذوقية والانطباعية هي من سمات عقل النهضة؛ وهو العقل الذي لا نجد له مكانا إلا في المراحل التاريخية التي تقدم من الوعود مايفوق قدرتها على أن تساعد روادها على أن يفوا بوعودهم.

قد يساعد تضمّن الورقة أن مرجعية الرواد التراثية ضعيفة. أقول قد يساهم هذا الحكم الذي توصلت إليه الروقة في بيان عقل النهضة فهو العقل الذي يسقط الرهبة عن القدماء، ويتخلص من عقدة الدونية، ويرى أن بإمكانه أن يبني مجتمعا وحضارة؛ لأنه لايقل عن العقول القديمة.

أخيرا تقدير ومحبة لهؤلاء الأصدقاء الذين أتاحوا لي المجال للقول: إن مفهوم الريادة واستخدامه وتفسيراته متعددة، وأن مفهوم الرائد مفهوم مرن ومفتوح أمام التعريف وإعادة التعريف والمراجعة، وأنه مفهوم قد يخضع للتطويع في سياقات ثقافية بينها اختلافات واسعة.

مقاربة الاتجاه النقدي عند محمد عامر الرميح
(1400-1348)

حسن بن فهد الهويمل

الذين يعرفون الرميح، يعرفونه شاعرا رمزيا، نثريا، ينتمي إلى جماعة (ألبيير أديب). وصلتي به لم تكن جديدة، لقد عرفته شاعرا من شعراء نجد المعاصرين في كتاب ابن إدريس. وتوطدت صلتي، به وتعمقت حين تحدثت عن (اتجاهات الشعر المعاصر في نجد) في رسالتي للماجستير، وأذكر أنني حملت عليه بقسوة ، يوم إن كنت أكثر محافظة، وأشد عنفا مع الحداثيين ،وزادت معرفتي به حين تحدثت عن الشعر السعودي المعاصر في رسالة الدكتوراه ، وإن كانت مادته الشعرية: شكلا ومضمونا، لا تقع ضمن متطلبات الرسالة في بعدها الموضوعي على الأقل، ثم كتبت عنه مقالا نشر في حينه، ثم أدرجته فيما بعد في كتابي (في الفكر والأدب) وحين رغب النادي الأدبي في القصيم تقديم دراسة عنه، يتولاها بعض الأكاديميين المتخصصين، تواصلت مع ورثته، فحصلت على أندر كتبه، وأهمها، وهو كتابه (قراءات معاصرة) الذي طبع في بيروت، وهو كتاب لم يتنبه له كل الدارسين للحركة النقدية في المملكة، وقد طبع أخيراً بدعم من (وزارة الثقافة والإعلام) وبإشراف الزميل الدكتور (عبدالله المعيقل).

وكتاب الرميح الذي يعد المرجع الوحيد لدراساته النقدية، والمرجع الوحيد لمذهبه النقدي، والوحيد فيما أعلم الذي جمع مقالاته ، يقع في أربع وثلاثين ومائتي صفحة من القطع الصغير،

وهو مجموعة من المقالات، والدراسات التي نشرت في الصحف والمجلات السعودية والعربية، وهناك دراسات، ومقالات لم تنشر أشار لها المؤلف.

تناول في هذا الكتاب أدباء لبنان، وبعض أدباء المهاجر الأمريكية، وطائفة من شعراء الوطن العربي، وبعض الغربيين، وطرح من خلاله رؤيته النقدية، والشعرية، وجاء تنظيره متطرفا، ومتحاملا على التراث. وكتاباته مقتضبة، ومركزة. وهي أشبه بالإشارات.

نشرت له (مجلة الإذاعة السعودية) و(مجلة الرائد) و(البلاد) و(القلم الجديد) و(قافلة الزيت) و(المنهل).

ومع أنني أختلف معه في مجال الإبداع الشعري، لما يكتنفه من الغموض، والنثرية فإنني اتفق معه إلى حد ما في مجال النقد، والدراسات الأدبية، فهو في مجمل إبداعه الشعري لايشكل مثيرا. ومع هذا فإنني أكاد أشك في وفائنا له ، ولمن على شاكلته من الشعراء الذين استهوتهم بوارق التجديد.

ومما يزيد استيائي تكاثر شبابنا حول النكرات من مبدعين، ونقاد لايختلفون كثيرا عن شعراء بلادهم، ونقاده، ممن أخذوا بعصم التجديد.

والرميح الشاعر الناقد لم يثر زوبعة نقدية على الرغم من حضوره تنظيرا، وتطبيقا، وإبداعا. ومرد ذلك غربته الابداعية، والذاتية. لقد أغرق في النثرية، والغموض في زمن كانت القصيدة عربية خالصة العروبة، واضحة ناصعة الوضوح.

تعانق مع ما يفد إليه من مصر والشام من نقد لا يبعد النجعة عما هو سائد فـ (مدرسة الديوان) و(جماعة أبوللو) و(المهجريون)

لهم نوازعهم وتجديدهم، ولكنه ليس بحجم الرمزيين والنثريين والغموضيين كجماعة (ألبيير أديب) الذي آزر الرميح على نشر دراساته النقدية . ومجموعة القصائد التي أنتجها في الخمسينات من هذا القرن يبدو فيها المنحى الرمزي وتخفت النبرة الموسيقية الرتيبة. يقول الناشر: (استطاع أن يكيف تفاعلاته مع رمزية بودلير، ورامبو وغيرهما) .

ويقول الشاعر في مقدمة الديوان ليس هناك شعر عروضي وشعر حر بقدر ما يكون هناك شعر جيد وشعر رديء).

ثم يقول: (أعطني الفكرة الجميلة والصورة الجميلة، والتجربة الصادقة في أي لون من ألوان الكلام، لأقول لك: هذا شعر).

قلت: هذه الشروط الثلاثة : الفكرة والصورة والصدق، جزء رئيس في البناء الفني عامة في الشعر، والنثر، والقصة. ويبقى الحد الجامع المانع بين هذه الأنواع، فالنثر الفني لابد أن يحمل فكرة جميلة، وصورة جميلة وتجربة صادقة وما لم يكن كذلك لا يعد نثرا فنيا.

وقل في الشعر مثل ذلك، ولكي تتضح الرؤية وتتمايز الفنون وأنواعها لابد أن نعطي كل شيء حقه.

إن عجز المجددين عن التمييز بين الأنواع الأدبية، أو ادعاءهم ألا فرق بين أنواع الفن ذهب ببهائه، وعطل جماله. إن الفن يشمل الصوت، والصورة، واللون، والكلمة، والحركة. والموهبة تميز كل نوع، وتستدعي له ما يقتضيه وفق القناعات السائدة، كما تملك القدرة على تطوير هذه القناعات، لتوائم الواقع، ولتسد حاجة المتلقي، لا

أن تصدمه، وتخيب أمله، وتقسره على القبول بهذا الخلط العجيب، والتداخل الغريب. لقد عاش الرميح أجواء (مجلة الأديب) ومجتمع (ألبيير أديب) الناقد اللبناني، الذي كان لمجلته ولكتاب المجلة أثر واضح في اتجاهات الأدب المعاصر، وكان (الرميح) من طليعة شعراء المجلة، وفي مقدمة كتابها المنظرين والناقدين.

ومع اختلافي معه حول شعره، وحول بعض آرائه النقدية فإنني أعتز به، وأقدمه دليلا على اقتحامنا المبكر والجسور في طوفان التجديد الفني، ودليلا على تجربتنا الجريئة مع هذه الألوان الجديدة الوافدة.

وإذ نحن بصدد رؤيته النقدية نعود إلى دراساته ،ومقالاته النقدية التي اختار منها ما جمعه في كتابه (قراءات معاصرة).

والرميح الذي يحس أنه محسوب من خصوم الشعر العربي القديم يسبق إلى الدفاع عن نفسه فيقول: (ويكفي دلالة على محبتي للشعر القديم بقالبه القديم أنني خصصت بعض موضوعات هذا الكتاب لدراسة شعراء تقليديين معاصرين أمثال الشابي وأبي شادي).

ولعل القارئ يدرك كم هو حجم التجديد عند الرميح إذا كان يعد أبا شادي زعيم مدرسة أبوللو من الشعراء المقلدين، ثم هو لم ينظر إليه إلا بعد أن تأكد من تجاوزه في قصائده الجديدة في التعبير، والتصوير. وتلميحه هذا يدل على قيام خصومه حول مذهبه النقدي.

والرميح حريص على أن يضع نفسه بكل نوازعها بين يدي القارئ، وكأني به وقد حمله الشعور برفض الآخرين له يصر على

أن يقدم نفسه بكل شروطها وتحفظاتها . فهو ينص على اختلافه مع بعض النقاد الغربيين الذين يعدون النقد الأصيل تعبيرا عن نفس الناقد، وقد يكون النزوع العملي عنده هو الذي دفعه إلى هذه المخالفة.

وفي ضوء ذلك سخر من النقاد العرب الذين يصدرون أحكامهم من خارج الأعمال الأدبية. ومعالجة الأعمال الأدبية من خارجها تعد نظرة ضيقة حسب تعبيره، وأود أن أشير هنا إلى أنه لا يلتقي مع النصوصيين، فهو حين يدخل عالم النص يدخل لأهداف تخالف دخول النصوصيين، ويستخدم أدوات تختلف كثيرا عن الأدوات التي يستخدمها البنيويون والتفكيكيون الذين يؤكدون على دخول عالم النص ونفي المؤلف، أو إماتته، ويجعلون من النص مجرد لغة ليس غير.

وإذا كان الجيل الذي ينتمي إليه الرميح زمنيا على الأقل يقيم كل الاعتبار للذائقة الخاصة فإنه يستهجن ذلك، ويرى أن المشاكل الصعبة في العملية النقدية ناشئة من اختلاف ذوق ناقد عن ذوق ناقد آخر، وقد أدى هذا الاختلاف إلى التخبط والتناقض في الأحكام، وضرب مثلا بجيل الأربعينيات والخمسينيات المصرية أمثال (العقاد) و(الرافعي) و(العريان) و(قطب).

والذائقة، والاجتهاد الشخصي هي في نظره عماد الحركة النقدية في مصر. والرميح من جيل (أبي مدين) الذي يعلي من شأن الذوق ، ويتصدى للدفاع عنه.

لقد كان الرميح من دعاة النقد العلمي المعياري، ولهذا يركز على الأسس، والمناهج ، والأصول ، والقوانين، والمفاهيم العلمية. ثم

هو لا يستحضر ذلك في العملية النقدية ،وإنما يحكم ذائقته ،ويعلي من شأن مذهبه الرمزي .

وإذا كان لا يقيم وزنا للرواد في مصر على خلاف غيره، فإنه يرى أن النقد الحديث القائم على أسس صحيحة ومفاهيم علمية حديثة جاء على يد (أحمد خلف الله) و(عز الدين اسماعيل) و(مصطفى السحرتي) و(أنور المعداوي) و(محمد مندور) و(محمود أمين العالم) و(رجاء النقاش) و(رشاد رشدي)، وهذه الكوكبة التي ذكرها تختلف في مذاهبها النقدية والفكرية، وليست كلها تمثل العلمية في النقد ، وفي ذلك خلط عجيب، وهو إذ يبدي ميله لـ(لمذاهب النفسية) في النقد، ينفي (العقاد) أو قل: يجهل دوره في تبني هذا المذهب، ولو أنه قرأ ما كتبه العقاد عن ابن الرومي، أو عن أبي نواس، أو غيره لعدل من آرائه تلك التي تتسم بالارتجال، والانفعال.

ذلك مفهومه للنقد عند مختلف الطوائف في القديم والحديث، وذلك موقفه على مستوى التنظير، وسنفصل القول حول نقده التطبيقي.

أما مفهومه للشعر فيتسق مع نزعاته النقدية ،ذات الطابع العلمي الغربي، وعلميته ليست اشتراكية، وإن أبدى إعجابه بـ (محمد مندور)، و(محمود العالم) ممن لهم نزوع إلى العلمية الاشتراكية.

وإذ يطرح رؤيته الابداعية وتجربته الشرعية، يفرق بين الفهم المباشر، وغير المباشر للعلمية الشعرية، بحيث يرى أن الفهم غير المباشر هو تلذذنا بالموسيقى الشعرية القائمة على الأوزان والقوافي، ويرى أن هذا الفهم قاسم مشترك .

ولما كان الشعر عنده موهبة ،وليس صنعة كان لابد من مواصفات يتحلى بها المتلقي لكي يتناغم مع المبدع . والشعر سواء كان صنعة، أو موهبة، أو خليطاً من هذا وذاك لا يتطلب أكثر من مثقف، أو متخصص للدخول في عالمه.

وفي سياق حملته المتواصلة على القصيدة العربية القديمة ،اعتبر الشعر القديم أقل قدرة في استيعاب التجارب المعاصرة، واستقطاب روح العصر كما يرى أن الشعر القديم أدى دوره، واستوعب أحاسيس الشعراء، وتجاربهم في تلك العصور، ولم يعد قادرا على استيعاب أحاسيس المعاصرين، وتجاربهم، وذلك ادعاء لا يسنده أدنى دليل. ومن الخير للنقد أن يترفع عن مثل هذه الادعاءات الوهمية ،فالمسألة لم تكن قدرة استيعاب أو عجز عن الاستيعاب. المسألة مرتبطة بالشاعر قدرة، وموهبة، وثقافة. فإذا توفرت الموهبة، والدراية، والثقافة الواسعة العميقة والتجربة الصادقة جاء الشعر موزونا مقفى أو حرا. فالإشكالية ليست في الشكل، وإنما هي في الشاعر نفسه وقيود الوزن والقافية لم تكن شرطا موضوعا بل سمة وخصيصة.

والشاعر الموهوب يمتلك القدرة على الابداع وفق هذه السمات التي تميز الشعر عن بقية الفنون القولية، ولعل من أجمل ما قيل إن الشعر كالرقص، والنثر كالمشي فهذا مطلق وذلك مقيد.

والرميح بما له من تجارب لا يستهان بها يدرك هذه الخصوصية في قرارة نفسه، ولكنه لا يقولها بلسانه، ولا يكتبها بقلمه، وحين يدخل في هذه القضية قضية الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية،

يؤكد على موسيقية الشعر الحر بشكل مغاير للموسيقية التراثية، وإذ تكون الموسيقى سمة التميز، فلماذا يقلل من شأنها في القصيدة العروضية، ويعلي من شأنها في الشعر الحر؟.

وأحب أن أضيف إلى أن الايقاع والنغم قد يتوفران في النثر، ولك أن تقرأ لأصحاب الأساليب المتأنقة أمثال طه حسين وأحمد حسن الزيات، إنك بلا شك واجد إيقاعا ونغما قد يفوق موسيقية الشعر. ولا أعرف أن ناقدا تجرأ، وأطلق على هذه الأساليب سمة الشعر لهذه الخصوصية.

وما يقوله الرميح من أن معاضلة الوزن والقافية، وما تفرضه على الشاعر من تعابير، جافة مجاراة للقوانين العروضية ادعاء لادليل عليه. ذلك أن المعاضلة والعجز لا يعتريان إلا المبتدئين غير الموهوبين، أما الفحول فالوزن والقافية لا يشكلان أدنى عائق، ولك أن تقرأ شعر أولئك من أمثال (أبي تمام)، و(البحتري) ، و(المتنبي)، و(ابن الرومي) و(الشريف) ومن أمثال (شوقي) و(الجواهري) و(بدري الجبل) و(أبي ريشة) و(إيليا أبي ماضي) من مختلف العصور. فأين الاضطرار؟ وأين الفروض؟ وأين المجارات؟ وأين العبودية في شعر هؤلاء؟. المشكلة ليست في الشكل، المشكلة في الشاعر نفسه فإذا كان ضعيفاً هبط أداؤه على أي شكل.

ومن عجب أن النقاد المحدثين يطرحون رؤيتهم بمعزل عن أهلية الشاعر ومواهبه وكأن القضية قضية شكل ،أو مضمون . إشكالية الشعر بشاعره وحسب.

وبعيداً عن هذه الاشكالية يطرح الرميح رؤيته للشعر بجراءة ،وبدون أي تحفظ أو مواربة، وله كلمات مقتضبه أجمل فيها موقفه

من الشعر العربي. فالشعر عنده لكي يصل إلى العالمية لابد أن يتجرد من الارتباط بالقديم ذهنياً ،وفكرياً .ولا بد أن يتخلص من عبودية الفذلكة، والبهرجة، والتزويق البياني المعقد. وهو لم يحدد مستوى البهرجة والتزويق البياني. فهل شعر المتنبي مثلاً من هذا النوع المتهم؟.

لقد ألمحت إلى أن اضطراب آراء الرميح في عمومياته فهو حين يرفض روح الشعر القديم عند (جرير) و(بشار) و(ابن زيدون). يعود ليقول: (ليس هناك شعر عروضي وشعر حر بقدر ما يكون هناك شعر جيد وشعر رديء) وتلك بحق مقولة في غاية المعقولية ،لو أنه استصحب معطاها في كل مواقفه.

وحين يحتفي برموز النثرية، يلمح إلى موقفه الرافض للشعر المنثور، ونحن نتفق مع هذا القول، ولا نختلف معه، ولكننا نستدرك – تحفظا فقط – ونقول : بأنه لا بد من سمات تميز الشعر عن سائر الفنون.

وأحب أن أشير إلى أن القالب والشكل والأسلوب سمات تميز أنواع الفنون. فالقاص، والروائي، والشاعر، والمسرحي، كل أولئك ينقلون التجربة والانفعالات ،حتى الحكواتي يفعل ذلك، وما يتخذ من القوالب، والأشكال، والأساليب إنما تقتضيه الفنون المتباينة بتباين القوالب والأشكال والأساليب. وبدون احترام قيود الفن تتحول العملية الإبداعية إلى فوضى مستحكمة.

إن بعض انطلاقات الرميح تتسم بالارتجال والعمومية، وهو يكثر من تكرارا كلمة (التزاويق البيانية) ولم يحدد مراده ،ولم يقدم

بين أيدينا المستوى الأسلوبي الذي لا يكون تزويقاً. وإذا كان أسلوب أبي نواس مأخوذا بالتزويق المذموم فما موقفه من الأساليب التي تتسم بالزخرفة والصنعة،والتعمل في عصور الانحطاط والتخلف كما يسميها بعض المؤرخين.

والرميح في بعض مداخلاته، أو قل في أكثرها يقرأ الشاعر من خلال نص شعري أو ديوان بكامله، وقد يقرؤه في نشيد، أو في ملحمة، فلا يغوص في أعماقه، ولا يشق على نفسه بتحليل النص، وإنما يكتفي بمقدمة يمجد فيها الشاعر، أو النص من خلال بعده الدلالي وحين يقتطع من النص ما يؤكد هذا الإعجاب، يذهب ليمهد لنص آخر بعبارات مماثلة، وهذا ما فعله مع الشاعر (شفيق معلوف). وإنصافاً للرجل نقول بأنه يكاد يلم بأجواء الشاعر وبإنتاجه. ويكاد يعطي وصفاً كمياً، ودلالياً لهذا الإنتاج، ثم هو يركن في حديثه إلى ثقافه غريبة فهو يستدعي شاعراً مماثلاً، أو نصاً، أو مذهباً يقترب منه الشاعر، أو تضارعه القصيدة ولكنه لا يحلل النص، ولا يبرز جمالياته.

غير أنه حين يلتقي مع (نعمة قازان) يتحدث عنه بإحساس عميق وبتقدير يفوق ما كان يضمره للمهجريين، ومرد ذلك أن (نعمة قازان) كان ثائراً على القديم، متمرداً على التراث ساخراً بالمتعلقين به، الغريب أن نشأة (نعمة قازان) كانت تراثية وكانت بداياته تراثية أيضا، وكان يذيل قصائده التي نظمها على طريقة الشعراء القدامى بتوقيع (بدوي البقاع) غير أنه عدل عن ذلك، ونقض غزله.

وعلى الرغم من تطرف (قازان) واستخفافه الواضح باللغة، ونحوها وتعمد الرميح عرض هذه الآراء، لم يزد على قوله: (فإنهم بقوا محافظين عليها - يعني اللغة - إلا في حالات نادرة).

وفي حديثة عن ديوان (أبي شادي) قدم بين يدي هذا الحديث توطئة تاريخية فنية، تحدث فيها عن تجديد (أبي شادي) وجهودة الأدبية، وهو في هذه يجهل أو يتجاهل أبجديات الحركة الأدبية في مصر التي عايشها (أبو شادي) حتى أنه لم يذكر جماعة أبوللو، ولا جماعة الديوان، ووصف مجهودات (أبي شادي) ولم يشر إلى معاركة الأدبية.

قلت أن الناقد محمد عامر الرميح حفي بالمجددين يعيش معهم بمشاعره، ويمنحهم كل ثنائه ،ويباهي بهم دولة الأدب، ويقدم بين يدي حديثه عنهم كلمات الثناء، والإعجاب التي تنم عن صدق انتمائه إلى عالمهم، وليس في ذلك من بأس لو كف عن النيل من التراث.

ففي حديثه عن (يوسف الخال) وهو من هو في عمايته، وانقطاعه، وحداثته الفكرية والفنية يلهج بتجاوزاته، ويثني على صداميته للسائد فكراً، وتعبيراً، دونما أي استثناء، ويرى أن (تمرده على الأشكال القديمة في الشعر العربي ورفضه للزخارف والقرقعة والقوالب المتجمدة التي سدت على الشعر العربي سبيل التطور وعاقته عن الحركة أقفلت أمام عينية نوافذ النور). ومن أهم ما يتميز به شعره ، وهو يراه (معينا زاخراً من التجربة وأساليب التعبير عنها. وفي هذا يكمن الأمل بأنه سيعطي الكثير) تلك بعض مقولاته عن (الخال).

والذين أوسعهم ثناء وتمجيداً لم تكن رغبتهم مقتصره على التغيير الأسلوبي أو الشكلي، ولم تكن حركتهم في وجه الشكل الفني،

إنها حركة فكرية بعيدة الغور، عميقة الأثـر، صدامية المواجهة، تطاولية، تفيض حقداً، واستكباراً على تراث الأمة ومثمناتها.

وهذا (أدونيس) يمعن في استفزازه،وإثارته على كل المستويات، ويعطي الدنية على ثوابت الأمة ،ولا أستبعد تراجع (الرميح) لو امتد به الزمن ، فرأى عن كثب ما آلت إليه أفكار (أدونيس) وممارساته التخريبية على كل المستويات ،والرميح الذي يقف مبهوراً أمام هذه الفئات المتمردة يصر على رفض البقاء في قيود رواسب القديم.

ودراسته لـ(أدونيس) جاءت في بدايات حياته، ولم يقف رحمه الله على تحولات (أدونيس) التي جاءت من بعد، ولو أن الموت أمهله، فلربما يكون له موقف أكثر اتزاناً ومعقولية.

ففي دراسته لديوان (أدونيس) حاول أن يلمح إلى مصادره الفنية، وهي غربية حيث نماه إلى مذهب (إليوت) (التصويرية الرمزية) ومن ثم تطغى على شعره النزعة الرمزية وتزخر بكثير من التعابير، والصور التي يكثر من استعمالها (إليوت) وفي سبيل المباهاة بهذا الاحتذاء قرر أن هذه المظاهر طعمت الشعر العربي ببعض الصور، والتعابير الغربية المناسبة، وأسهمت في تنقيته من اتجاهاته الرسوبية التي أعاقت تطوره، وحالت بينه وبين أن يتخذ طابعه العالمي .

و(الرميح) الذي ربط أدونيس بـ (إليوت) على سبيل المباهاة خفيت عليه روافد أخرى أمدت أدونيس، فأمعن في الاغتراب، والرفض. إن باطنيته، ونزوعه الصوفي، والسريالي إضافة إلى تهالكه على مذاهب الغرب هي المعين الذي تضلع منه (أدونيس) حتى بشم، فكان إبداعه محصلة لتلك الروافد.

والرميح يقترب من الواقع حين يؤكد أن (أدونيس) لا يعطي الشكل أي قيمة وأنه يتحاشى الحذلقة اللفظية والزخرفية البيانية. وأحب أن أسأل عن دوافع هذا الانصراف، وحين لم يعط الشكل أي قيمة، هل صرف همه لبديل أجمل؟ أم أنه عجز عن توفير القيم الجمالية الشكلية، وصرف نفسه عن توفير القيم الجمالية الأسلوبية، وصرف نفسه عن توفير القيم الدلالية ،ولم يطرح أي بديل ينازع ما زهد به، وتخلى عنه.

وإذا كنت متأكدا بل مراهناً على أن (أدونيس) في كثير مما يقول يهذي ،ولا يقول شيئاً، فما الذي يضير الرميح وأضرابه من الاعتراف بالجهل، وعدم التواصل مع (أدونيس). قلت مراراً: إن أدونيس يمتلك قدرات خارقة ولكنه تعمد تعطيلها، لأسباب ليس هذا مجال الكشف عنها.

أنا هنا لا أنفي شاعرية أدونيس، ولا أنفي اقتداره، ولا أقلل من ثقافته، ولا أجهل أثره، اعتراضي على أولئك الذين يتلقفون أي نص له فيذهبون به مذاهب التعظيم، والتهويل، ويدعون فهمهم لدلالته، وطربهم لايقاعاته وانبهارهم بصوره، واندهاشهم من لغته، وانفعالهم برمزه وأسطورته، ثم لا يملكون تفسيره، ولا يقدرون على فهمه، فضلاً عن قدرتهم على توصيل الدلالة، أو تحقيق الأثر.

بعد كل هذا ،ومع كل هذا لماذا نهاجم الشعر العربي القديم، ونستخف به ونصف أنصاره وشعراءه بأحط الأوصاف؟ لمصلحة من نمارس هذا الهجاء؟ ولحساب من نمعن في النفي ؟، ولأجل من نتنكر لتراثنا الممتد إلى زمن (ابن حذام) هذا العمق التاريخي الممتد عبر

آلاف السنين المكتظ بأروع الأعمال، وآلاف الشعراء. أيستحق منا هذا العقوق؟ وهل الأمة إلا ذلك التاريخ الحافل بجلائل الأعمال، وما الشعر إلا ديوان هذه الجلائل.

ومن نكون في حاضرنا المتخلف بحيث نسوغ لأنفسنا تشويه هذا التاريخ وتنشئة الأجيال على كره ماضيها، والنيل منه ومن رموزه.

والرميح في دراسته لأدونيس يقتطع من شعره أشواطاً دلاليه، أو أبعادا إيقاعية، ثم لا يتبع ذلك بكشف لغموض الدلالة.

ذلكم هو (أدونيس). وهذا ناقده الذي يأخذ موقعه في صفوف الممجدين له. لقد وصفه بدون تحفظ، أو تردد بأنه حقق في الشعر العربي شكلاً ومضموناً ما لم يحققه من قبله إلا القلائل، فهو ذو شخصية فكرية، لا يتصف بها إلا الشعراء الكبار.

إننا نراه، ونسمعه في مواقع عدة ينال من الشعر القديم في جرأة مستكرهة. فعند حديثه عن الشاعرة (سلمى الجيوسي) نقم عليها ما كانت تأخذ به من محافظة في مطلع حياتها، ووصف نظمها بالوراثية، حيث تقع تحت تأثير الشعر القديم.

وهو يستقبل مقدمة (نازك الملائكة) لأحد دواوينها بالابتهاج ويقتصر في احتفائه بديوانها على نقل مقاطع طويلة من تلك المقدمة التي قوبلت بضجة عنيفة من كثير من النقاد الوراثيين، لخروجها عن الأساليب القديمة، وتمردها على (مذهب الخليل) حسب تعبيره.

وفي دراسته لـ (الفيتوري) استدعى ظاهرة السرقات الأدبية، وهي ظاهرة قديمة، ألفت فيها الكتب، وقامت عليها دراسات متعددة، وممن نفحها بمزيد عناية (الجرجاني) في الوساطة ص١٨٣-٢١٥

وفي العصر الحديث حظيت هذه الظاهرة بدراسات مستقلة من أهمها ما كتبه (بدوي طبانة) و(مصطفى هدارة) ثم أخذت هذه الظاهرة في العصر الحديث منحى آخر عند الحداثيين بحيث خفت حدتها فسميت (بالتناص).

ولربما كان (الخالديان) في كتابهما (الأشباه والنظائر)ممن أرهص لهذا المصطلح تطبيقا.

فالرميح تعمد محاسبة الشاعر على سرقاته من الشعراء المعاصرين، وهو لم يسمها بهذا الاسم بل استبدلها بمصطلح «الأخذ» وهو مصطلح تراثي، يرادف مصطلحات أخرى، ليست في قسوة السرقة. لقد اتهم الفيتوري بأخذه الواضح من ثلاثة شعراء مشهورين هم: إلياس أبو شبكة، ونازك الملائكة، وميخائيل نعيمة.

على أن لغة الفيتوري تختلف عن لغة أبي شبكة في قصيدة (ألحان الربيع) وكم هو الفرق بين ألحان الربيع، ونحيب الجراحات، والدم، والهم، واليأس.

والرميح استعاد من ذاكرته دعوة النوم للحبيب عند أبي شبكة لتكون مساوية لدعوة النوم للجفن الساهد عند الفيتوري.

أما قصيدة (تحت الأمطار) للفيتوري و(سياط وأصداء) لنازك فلم يسق الرميح شاهدا من أحدهما، ولم يحدد موقعهما في ديواني الشاعرين مما اضطرنا إلى استعادتهما من الديوانين (ديوان الفيتوري) ص 193 وديوان نازك 517 المجلدالأول.

والقصيدتان تختلفان في صياغتهما، وبنائهما، وشكلهما. وفي لغتهما، وصورهما، وتتفقان في الرمز الدلالي. بحيث اتخذ كل منهما

الحصان والسياط منطلقا للموضوع في صف الفيتوري، وتتوجع نازك، يوجز الفيتوري، وتطيل نازك.

والرميح الذي يقسو في مؤاخذة الفيتوري يتلطف كثيراً مع (الشابي) ويعد أخذه من (جبران) تأثيرا إذ يقول (ويبدو أن أثر جبران في شعره أكثر من أي شاعر آخر فأسلوب جبران يبدو واضحا وملموسا في كثير من قصائده مثل (الصباح الجديد) و(السعادة) وغيرهما).

ويقول قريبا من ذلك عن تأثره (بلامارتين) فقصيدته (ألحاني السكرى) تشبه (البحيرة). ويزيد تلطفه حين يقول عن تأثير أولئك، أنه تأثر روحي تصويري، وليس تقليدا . ولسنا نعترض على تلطفه، وإنما نود تمثله مع الآخرين.

وعلى غير عادته في الإيجاز، واللمحات الخاطفة كتب عن (كولن ولسون) وأطال، وقرأ كتابه (اللامنتي) قراءة واعية، وأبدى إعجاب بهذا الشاب الفقير الذي بهر المثقفين بآرائه الجريئة.

هذا المفكر، والأديب، والناقد كان موضع احتفاء، واهتمام الرميح حيث أعد دراسة استعراضية لمجمل أفكاره التي جاءت في كتابه (اللامنتي) وبرهن عن قدرة فائقة، تجلت في كشف أبعاد هذا الكتاب الذي وصفه بالعلمية والخطر والفخامة.

والرميح الذي يتلقف الإصدارات الشعرية متابعٌ جيدٌ، ومستشرف دقيق التوقع، نختلف معه في أمور كثيرة، ونؤاخذه على نقصه عن التمام، وهو القادر على تلافي ذلك، ولكننا نحترم فيه تلك السمات التي فاق بها جيله ممن اقتصرت قراءتهم على الصحافة المحلية ووقفت دراساتهم على الإصدارات المحلية أيضا، فكانوا إقليميين

مغمورين، ولم يكن تواصلهم مع أدبـاء الوطن العربي بقدر تواصل (الرميح) ومما يؤخذ على الأدباء السعوديين عدم اهتمامهم بالتواصل مع الأدب العربي، مما أدى إلى غيابنا عن ذاكرة القارئ العربي، ولو أن طائفة من الشعراء والكتاب المتميزين بقدراتهم وثقافتهم كسروا تلك الحواجز الوهمية، وأسمعوا صوتهم مثلما فعل (الرميح) لكنا الآن نعيش حضورا يليق بإمكانياتنا الإبداعية والنقدية، ومن منا يجهل عمالقة الشعر أمثال (الفقي)و(السرحان) و(قنديل) ونقاداً متميزين أمثال (العواد)، و(العطار)، وكتابا موهوبين أمثال (بلخير)، (الأنصاري)، و(شحاتة).

ومما نسمعه ونمتعض منه ما يثيره الإخوة العرب من تساؤلات حول شعراء المملكة، وكتابها مما يدل على جهلهم بهذه الحركة وعدم معرفتهم لأولئك الرموز .

والتواصل مع المجلات، والمؤسسات العربية من أمثال (القرشي)، و(القصيبي)، و(العيسى)، و(الغذامي)، وبعض الأكاديميين الذين يتواصلون مع المجلات المحكمة، يعد تواصلاً قليلاً لا يتماشى مع إمكانياتنا، ومن اليسير جدا أن نُسمِّع صوتنا، فالمملكة تفيض بالشعراء، والقصاص، والنقاد، والأكاديميين الذين لهم علاقاتهم مع أبرز كتاب الوطن العربي، كما أن هناك مؤسسات ثقافية قادرة على إقامة جسور متينة للتواصل كالأندية الأدبية، والمهرجان الوطني للتراث والثقافة، ومؤسسة الملك فيصل، وجمعيات الثقافة والفنون، إضافة إلى دور النشر، والمكتبات العامة.

لقد تواصل الرميح مع الشعراء العرب، بحيث قرأ شعرهم على صفحات المجلات، وأعمدة الصحف، وعرفوه من خلال تلك القراءة

ناقدا سعوديا يتابع الإصدارات الإبداعية، ولو عضده غيرهم ممن لايقلون عنه لكنا قد تواصلنا مع الحركة الأدبية العربية بشكل أعمق، وأشمل وفي وقت مبكر.

لقد درس (الرميح) طائفة من الشعراء العرب، ولم تكن دراستهم واسعة، ولا عميقة ولكنه على أية حال أسمع صوتنا، وعاش حضورا فاعلا في الساحة الأدبية.

وبعـــــد:

فالرميح ينطوي على ثقافة أدبية واسعة، وإلمام دقيق بكل النزعات الفنية المعاصرة، يعرف أبرز خصائص الشعراء المعاصرين، يعدهم بأسمائهم ويشير إلى إبداعاتهم ومصادر ثقافتهم ومجالات تأثرهم، ويربط بعضهم ببعض، ويلمح إلى إنتاجهم.

والرميح كما أشرت واسع الثقافة متعدد المصادر متابع للمجلات الثقافية في الوطن العربي، مستحضر لأهم الدراسات الموسعة التي تنشر فيها ثم هو على جانب كبير من وعي المناهج الحديثة ومتطلباتها ودراسته للكتب والدراسات الأدبية تنم عن هذه القدرات الاستثنائية، إذا قيست بالمرحلة التي عاشها.

لقد ألمحنا إلى محمد عامر الرميح ناقداً، ومنذ االذي ينهض بمهمة مماثلة في درس الرميح في إبداعه الشعري. إننا مدينون لمن يقتحم مع ألم الرميح الإبداعي، عسى أن تكتمل الصورة، وتتجسد الشخصية المهمشة.

الخطاب النقدي
عند عبدالله عبدالجبار

فايــزة الحــربي

عبدالله عبدالجبار اسم رائد في التحول المعرفي وتطوره، حمل همَّ التغيير، اتجه صوب الخلق والإبداع ورفض الجمود من خلال أدواته النقدية بما يملك من العقل الناقد الاستكشافي والثقافة المتعددة، وكان ذلك جلياً في كل ما ألف وطرح من آراء نقدية ممنهجة، فلم يتوقف نقده عند أسوار جمالية النص، بل النص الأدبي لديه منتج إبداعي حضاري يراد منه التغيير لصالح المجتمع.

فقد أثار عدداً من القضايا النقدية والفكرية في مقدماته لمؤلفات الآخرين وناقشها وطرح حولها الأسئلة ووضع الحلول والمناهج وطرائق التدريس لكل ما كتب، فلديه الوعي والإمكانات والثقة، التي جعلته مرشداً لمعالم الطريق في وقت النهضة قال عنه نبيل راغب «... فالناقد في حقيقة أمره ليس مجرد محلل أو مفسر للأعمال الأدبية والفنية ، بل هو قائد فكري بمعنى الكلمة ، قائد يسعى لصياغة وجدان أمته وفكرها».

وبدا ذلك جلياً من تتبع مقدماته الانتقائية الواضحة فكل منها تمثل توجهه ورؤيته الفكرية ،بل تلك المقدمات تشعر المتلقي لها أنها مؤلف مستقل لا يمت بصلة بالكتاب الذي سيعرضه ،فخاض من خلالها في مسائل النقد الجديد والأدب الشعبي ونقد الشعر ونقد القصة والرواية.

- قراءة خطاب عبدالجبار النقدي لمقدمة كتاب (الشعر المعاصرعلى ضوء النقد الحديث) للسحرتي:

قدم عبدالجبار مقدمة مطولة لكتاب السحرتي (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) وتلك المقدمة تعكس إيمانه التام بفكره النقدي إذ رأى فيه نموذجا للناقد المتفرد الذي انشغل بترسيخ نقد أدبي حديث قائم على أسس سليمة، مبتعدا فيه عن الإدعاء والسطحية والمهاترات والنزعة السادية لهدم الآخرين.... رافضا التقليد العقيم سواء للأدب العربي أم للأدب الأجنبي، داعيا إلى التجديد البناء الذي لا يمسخ الذات العربية المبدعة فردا وجماعة.

وهذا الكتاب في رأي الشيخ يعد فتحاً جديدا في النقد الحديث ولا يمكن الاستغناء عنه لأي متخصص في النقد والأدب. لما استوفى من شروط المقومات وأهمها: الأصالة، الحداثه ، المنهج القويم، الميزان الدقيق. بل يراه ممثلا للوحدة الأدبية العربية إذ قدم النماذج التي تمثل الشعر العربي المعاصر في جميع بيئاته دون تحديد. ورؤية عبد الجبار المناصرة لهذا الكتاب نابعة من عنوانه الذي يعكس الاتجاه العلمي للمؤلف في منهج دراسته للفنون الأدبية دون نسبتها لبلد بعينه، وفي هذا السياق يقول الدكتور منصور الحازمي «ويبدو أن اتجاه السحرتي إلى متابعة الإنتاج الأدبي في كافة الأقطار العربية، كان اتجاهاً أصيلاً، قوته في نفسه مدرسة «أبولو» ومصاحبته لأدبي شادي في رئاسته لـ «رابطة الأدب الحديث» وقد كانت تلك الرابطة كما يقول عبدالجبار منبرا لجميع الأدباء العرب».

حاول عبدالجبار من خلال مقدمته التنظير للنقد وذلك في حديثه عن العملية النقدية عند السحرتي التي تمر بمراحل الكشف

والخلق فقد كانت (عملية النقد كما يتصورها كشفاً حيناً وخلقاً حيناً آخر) فطرح عدة مسميات كلها تصب في معنى نظرية الخلق منها ما استقاها من شيخه وبعضها من تأليفه منها: (الطبيعة النقدية) (الثقافة النقدية)- (الاحتضان) - (الكشف).

فالطبيعة النقدية يصاحبها إيمان الكاتب بطرحه الفكري وبفكر الجماعة التي ينتمي إليها ، فهي في رأي السحرتي المنتمي لجماعة(أبوللو) «.. نزوع إلى الثورة النفسية وحب المغايرة، وحب التسامي على البيئة المتأخرة ، ولظروف خاصة قد تحفز إلى هذا النزوع» فقد سخر قلمه للدفاع عنها وعن حركتها الأدبية الجديدة ورد هجمات خصومها. هذا الدفاع جعله متقبلاً لآراء رائدها الذي بفضله غير مفاهيمه حول الشعر الحر، وفي هذا قال شيخ النقاد عنه «كان ينظر إلى الشعر الحر نظرة ساخرة كما كان يفعل معظم المعجبين بالشعر المقيد، ولكنه بعد مناقشته لأبي شادي عن مبادئ الشعر الحر ومزاياه ، اقتنع بأن الشعر الحر فن حقيقي ونشر بيانه عن الشعر الحر في نهاية عام (1936م) في مجلة أدبي ولم يكتف بهذا بل نظم قصيدتين تأكيدا لإيمانه بهذا الشعر».

وفي هذا السياق يلمح الشيخ إلى أن الطبيعة النقدية ترتبط بإيمان الكاتب بطرحه الفكري وبفكر الجماعة التي ينتمي إليها والتي قد تكون حافزاً للإبداع والتجديد، كما أن الاطلاع على ما هو جديد في مجال الأدب وتقبل رأي الآخر قد يغير كثيراً من المفاهيم.

كما نقل للمتلقي طبيعة تلقي النص الإبداعي عند السحرتي مستشهداً بالعديد من تجاربه وآرائه حول قراءته للنصوص

الشعرية بما يسمى بـ (فترة الحضانة) وهي أن (يترك الأثر المنقود فترة يسميها فترة الحضانة يفرخ العقل الباطن فيها: آراء وأفكاراً عجيبة، آراء يتعجب الناقد من انبثاقها في ذهنه ولايدري كيف ومن أين جاءت، وكأنما في جوانحه مغناطيس روحي جذبها).

هذا، أما نظرية الخلق في النقد فقد وصل عبدالجبار من خلال استشفافه لآراء السحرتي بنتيجة مؤداها أنها نوعان: الأعمال الأدبية السوية التي لاتصل إلى درجة الانغلاق فهي عملية مماثلة في تكوينها لعملية المبدع الخلاق ، إذ تمر بمراحل احتضان «يعمل فيها العقل الغاي في عمله وذهن الناقد قبيل العملية النقدية، وعقله الباطن» وهي تمر كذلك بمراحل متتالية تبدأ بشعور الناقد بالموضوع المنقود بما يعني حضور الحافز للعمل النقدي وينتهي بمرحلة التقدير أو التقويم حسب المنهج الذي يسير عليه الناقد. أما النوع الثاني: فهي تقع في دائرة النص الأدبي الموغل في الإيهام والغموض وهي تمر لدى الناقد بمرحلة المعاناة الشديدة ليصل لرؤية الشاعر وفهم رموزه المبهمة والعصية على الفهم وعليه أن يستعين بحدسه وذكائه النقدي.

بهذا، أراد أن يصل الشيخ عبدالجبار بالمتلقي إلى أن الممارسة النقدية عمل إبداعي يمر بمراحل الخلق حتى يصل لغاياته، وكأنه في هذا يتوافق مع (سانت بوف) بأن النقد جنس أدبي مستقل بذاته عن الأجناس الأخرى. ومع هذا فالناقد المبدع لاتكفيه الذائقة في الحكم على النص فلابد أن يملك من الأدوات التي تؤهله لذلك منها: إتقان اللغات - اتصاله بالثقافات الأجنبية - البحث عن الأفكار الجديد القادرة على التغيير - الحاسة السادسة (الحدس) - الأمانة العلمية - سماحة النفس - عدالة الأحكام النقدية -

الصدق - الثقافة العامة والخاصة وهي من أدوات الناقد الناجح في رأيه ، معرفة التفكير فلها دورها الفعّال في إثراء العقل وتغذية الوجدان - رفع لواء التجديد - الدفاع عن حرية الأديب والمفكر

أضف إلى ما سبق أن الدراسات الأدبية عند عبدالجبار لابد أن تتم وفق عمل منهجي مرتبط بالعلوم الأخرى، فالأدب انعكاس لبيئة الإنسان والكون من حوله، فقد عرض في مقدمته رأيه حول كتاب (الطبيعة) واتجاهه الرومانسي، إذ يقول «ولم يكن اهتمام السحرتي بهذا اللون من الأدب ناجما عن إحساس فحسب، وإنما عن إيمان راسخ بأهمية وضرورته أيضا، فالطبيعة في كل زمان ومكان هي المثابة الحقيقية للوحي الأدبي والذين كشفوا عن عبقرية الوجود هم المؤمنون في الحق بتآخي الإنسان بها.. (فشيلنج) الفيلسوف الألماني يرى أن الطبيعة تبحث في الرجل عن صورتها، والرجل يبحث عن صورته في الطبيعة. وتاثر بهذا الرأي «جيته» العظيم فآمن بعظمة الطبيعة وبضرورة اللجوء إليها لاستيحاء مرائيها.......وكبار الأدباء..كانوا من عشاق الطبيعة.....».

وبهذا، فقد تجلى في خطاب عبد الجبار النقدي التطلع للتحديث والتجديد ورفضه للانطباعية وبأن تبنى الدراسات الأدبية وفق مناهج مدروسة مرتبطة بعلم النفس والمجتمع ، محاولا للتنظير النقدي من خلال نموذجه المطروح (الشعر المعاصر..) ومؤلفه السحرتي الذي رآه ناقدا نابغا متفردا فاستحق التقديم له.

ملاحظة الدراسة لم تنته البقية ستأتي إن شاء الله عن مفهوم الشيخ عبد الجبار حول الأدب الشعبي - القصة والرواية - الشعر.

الفضاء النقد/شعري بينِ رائديْن
ناقد.. وشاعرا

يوسف حسن العارف

المقدمـــة:

الحمد لله.. والصلاة والسلام على رسول الله أما بعد:

فإن ملتقى النَّص - الذي يقيمه نادي جدة الأدبي سنوياً وهو يدخل عامه الثالث عشر - في دورته الجديدة للعام 1436هـ. قد اختار «الإنتاج الأدبي والنقدي لجيل الرواد في المملكة/ تاريخ ومراجعة وتقويم» موضوعاً للتدارس والحوار والمناقشة عبر أوراق عمل بحثية ترصد، وتراجع، وتُقوِّم في بعدين: ماضوي حيث المنجز الحاصل لجيل الرواد. ومعاصر حيث الفكر الحديث نقداً ومقاربات معرفية تضيف ولا تخيف!!

ولأن لي تعالقاً - فكرياً وثقافياً - مع هذه الموضوعات فقد اخترت محوري الرواد والنقد الأدبي، والرواد والفنون الأدبية، لكي أستطلع من خلالهما اثنين من روادنا أحدهما (ناقد) في جانب من رياداته المتعددة. والثاني (شاعر) من أطراف مملكتنا (جازان) يوم كانت المركزية تتقاسمها نجد والحجاز آنذاك!!

وبناء على ذلك الاختيار، فقد تم بناء هيكلة الورقة/ البحث على أربعة محاور تسبقها مقدمة وتعقبها خاتمة وثبت بالهوامش والإحالات والمراجع التي أسهمت في بناء هذا المحتوى البحثي.

احتفى المحور الأول بالرائد/ الناقد/ عبدالقدوس الأنصاري رحمه الله، واحتفى المحور الثاني بالرائد/ الشاعر/ محمد بن علي السنوسي، رحمه الله، واحتفى المحور الثالث بالتعالق النقد/ شعري بين الرائدين.

وفي كل محور من هذه المحاور الثلاثة تم التعاطي البحثي والمقاربة النقدية من خلال تفريعات ثلاثية لتغطي جوانب المحور وتزيد في تجلياته.

ثم جاء المحور الرابع وهو خلاصة واستنتاجات ختامية لما قد فصل في متن الورقة.

ولعلّي بهذه الخطاطة الهيكلية قد غطيت جانباً هاماً من المنهجية البحثية التي تُنجِح أي عمل يرجى له القبول والمصداقية.

والحمد لله رب العالمين.

المحور الأول: (الأنصاري) والريادة النقدية:

1/1 من الميلاد وحتى عالم النقاد/ (1324-1403هـ):

في العام)1324هـ/1906م(وُلد عبدالقدوس بن القاسم بن محمد الأنصاري الخزرجي في مدينة الرسول، صلى الله عليه وسلم - المدينة المنورة - وعلى ثراها تربى وترعرع، وفي مسجدها - الحرم النبوي - بدأت مسيرته التعليمية وتحصيله المعرفي (حفظٌ للقرآن، تتلمذٌ ودراسةٌ شرعية على يد مشايخ الحرم النبوي) ثم التعليم النظامي ليتخرج من مدرسة العلوم الشرعية عام 1346هـ وعمره يناهز الثانية والعشرين.

وتسير به الحياة، فيدخل مجال العمل الحكومي موظفاً حكومياً في ديوان الإمارة بالمدينة ثم (مدرساً للأدب العربي في ديوان ولي العهد بجدة ثم رئيساً لتحرير جريدة أم القرى في مكة عندما انتقل إليها) والتي كانت سبباً لتأسيس مجلة المنهل سنة)1355هـ(.

نشأ الأنصاري يتيم الأبوين فقد ماتت والدته وهو في الرابعة من عمره ثم مات والده ولما يبلغ السادسة من عمره فكفله خاله الشيخ محمد الطيب الأنصاري ونشأ على يديه متتلمذاً في رحاب المدينة المنورة وثقافاتها المتعددة فعايش الحركة الثقافية في هذه المدينة أيام الحكم العثماني ثم حكم الأشراف وأخيراً الحكم السعودي.

كانت الأجواء الثقافية في المدينة المنورة مزدهرة بالعلم والمعرفة وكانت المقابسات الثقافية والأدبية تجمع شداة الأدب من جيل الأنصاري مثل (عبدالحميد عنبر، محمد حسين زيدان، أسعد طرابزوني، عزيز ضياء، ضياء الدين رجب، محمد المغربي).

فمن المدارس إلى المنتديات الأدبية والتجمعات الليلية للمسامرات في بساتين المدينة حتى تشكلت ذهنيته الأدبية والثقافية والتاريخية والآثارية وهي التي تمخّض عنها جل إنتاجه الثقافي والأدبي في تلك المجالات الثقافية.

وكانت المدينة النبوية تعيش حراكاً ثقافياً يتقلب بين الثبات والتغير، الثبات الذي يصنعه المسجد النبوي وكينونته الدينية ومرتكزاته العلمية وجاذبيته للعلماء والأدباء والمفكرين الزائرين والمجاورين، فيختلط بهم شباب المدينة وشيوخها وتتلاقح الأفكار وترتقي العقول الثقافية. وأما التغير فهو تلك التقلبات السياسية التي تعيشها المدينة ومثقفوها بين ازدهار وانحطاط، وسلب

وإيجاب، فكانت الدولة العثمانية في أخريات حياتها السياسية حيث الطورانية والجامعة الإسلامية، ثم جاء عهد الأشراف - الذي لم يستمر طويلاً - وكان له أثره في الحياة الثقافية، ثم دخل العهد السعودي فبسط نهضته الثقافية، واستفاد من كل ذلك أديبنا الأنصاري فتشكلت شخصيته الأدبية التي أهلته للمساهمة في بناء المشهد الثقافي والتأسيس له، والريادة فيه.

وهنا تتسلسل المنابع الثقافية التي ظهرت في المدينة النبوية لتكون رافداً مهماً يستقي منه (الأنصاري) تكويناته الأدبية، وتشكلاته الفكرية والثقافية، فظهرت المجالس الثقافية التي كانت تضم النخب الفكرية في المدينة وتستضيف العلماء الأجلاء والأدباء المبرزين زوار المسجد النبوي (ليلاً)، وكانت البساتين التي تضم هذه الاجتماعات واللقاءات صباحاً (القبلة).

ثم كانت «المكتبات» المدينية مرتعاً خصباً ألقى فيه الأنصاري رحاله التثقيفية والتعليمية فعبَّ منها ما وسع مداركه العقلية وكوَّن شخصيته الثقافية[1].

ولعلي هنا أختم هذا المحور بمقولة الأستاذ الدكتور بكري شيخ أمين «رحم الله عبدالقدوس الأنصاري الخزرجي المدني، ولد في المدينة التي نورها سيد الكائنات ورباه شيخ مغموس بالنور والعرفان، ودرس في مدرسة كلها آيات ونور وإسلام، وشرب من هذه اليانبيع وتضلع حتى ارتوى... لقد كتب ونظم ونقد وجادل وتحدث وكان الوهج المدني والإسلامي يشع في كل سطر وبيت شعر وحديث...»[2].

* * *

1/2 البدايات والممارسات النقدية:

في هذه الأجواء الثقافية بدأت تتشكل شخصية الأنصاري النقدية، وتشير الدراسات التعريفية بالأنصاري وحياته الأدبية، إلى أنه بدأ يمارس الكتابة الأدبية وينشرها في المجلات العربية المعاصرة منذ دراساته في معهد العلوم الشرعية فكان أول مقال عن (نهضة العرب) نشره في مجلة الشرق الأدنى المصرية عام (1346هـ/1927م) ثم نشر مقالات أخرى في صحيفة (المشهد العربي) بسوريا ومجلة (السياسة) الأسبوعية والمقتطف والأهرام بمصر والعالم الإسلامي بسومطرة[3].

وفي هذه الأجواء الثقافية تنامت شخصية الأنصاري الأدبية، وتطلعاته الإبداعية، فتتلمذه على التراث الأدبي الإسلامي في منابعه الأولى، وتعالقه مع روائع الفكر النقدي العربي من خلال المكتبات والكتب التراثية، وتتلمذه على الصحف والمجلات المصرية وما فيها من تنازعات وصراعات أدبية تأخذ من النقد ملامحه وطقوسه. كل تلك الفعاليات كانت مدخلاً وإسهاماً في تشكل الذهنية النقدية (الأنصاروية).

وتتبدى هذه الممارسات النقدية - في أولياتها - منذ التحاقه بمدرسة العلوم الشرعية معلماً للأدب العربي، ففي تلك الفترة التدريسية كانت ملاحظاته النقدية وانطباعاته الأدبية يلقيها على طلابه، ثم تطور الأمر فأصبح يشارك النقاد في طروحاتهم فيكتب المقالات النقدية وينشرها في صحيفة صوت الحجاز ثم في مجلته المنهل فيما بعد.

وهنا يشير الحيدري في دراسته عن الخطاب النقدي عن الأنصاري(4)، أن هذا التوجه النقدي جاء ردة فعل على ما عاناه من نقدات حادة من بعض معاصريه حول قصته المشهورة «مرهم التناسي» وأبرزهم الشاعر محمد حسن عواد فكان رده على تلك النقدات بمقال نقدي بعنوان «تأملات جوفاء ونقد متهافت» نشره في صوت الحجاز وذلك في العام (1352هـ).

على أن أبرز التجليات النقدية التي جعلت من الأنصاري فتىً مهموماً بالدرس النقدي الذي زاحم كل اهتماماته وآفاقه الأدبية من شعر أو قصة أو مقالة وغيرها، تلك الافتتاحيات والدراسات النقدية التي نشرها في مجلة المنهل منذ صدورها عام (1353هـ). وفي البيان التالي تتضح تلك التجليات النقدية وموضوعاتها(5).

عنوان الافتتاحية	موضوعها النقدي	العدد والزمن الذي نشرت فيه
بدون عنوان	- الأدب وقيمته ودوره في نهوض الأمم. - دور الأديب في الحياة - التعريف بأدب الحجاز ومستقبله. - بيان رسالة (المنهل) النقدية.	العدد الأول، شهر ذي الحجة 1355هـ
الأدب الذي ندعو إليه	- إحياء الأدب الحجازي والاستفادة من آداب الشعوب.	العدد الثاني، محرم 1356هـ
الأدب الحجازي بين التصويري والعلمي.	- تقسيم موضوعات الأدب الحجازي إلى نوعين (تصويري - علمي) وتوجهات أدباء الحجاز إلى أي من النوعين.	العدد الثالث، صفر 1356هـ
أدب النفس وأدب الحس	- تعريف الأدب وتقسيمه إلى نوعين (النفس - الحس) والتعريف بكل نوع.	العدد الخامس، ربيع الآخر 1356هـ

عنوان الافتتاحية	موضوعها النقدي	العدد والزمن الذي نشرت فيه
من أدب المران إلى أدب التثقيف	- إبداع مصطلحين جديدين في الأدب ويقدم عنهما دراسة وتمحيص (أدب المران وأدب التثقيف)	العدد الثامن، شعبان 1356هـ
شكر وتعليق	- مداخلة مع أحد الشعراء السعوديين حول قصيدة لشاعر مغمور فعرَّف بها وقدم عنها دراسة تعريفية.	العدد التاسع، ذي القعدة 1380هـ
مهرجان الشعر والأدب	- تقرير عن المهرجان الذي عقد في جدة وفيه قدم الأنصاري دراسة عن ديوان القلائد للسنوسي.	العدد العاشر، ذي الحجة 1380هـ
آفة الضجر	- مداخلة مع شاعر قديم وقصيدته التي يدعو فيها إلى التصبر وعدم السأم.	ذي القعدة 1381هـ

كما نجد (للأنصاري) في المنهل مجموعة من المقالات والدراسات النقدية حول الشعر خاصة والأدب عامة منها ما عنى بالجانب التطبيقي ومنها ما عنى بالجانب التنظيري مثل: بين النقد الصحيح والتشجيع الزائف، والنقد جرس (نشرت في المنهل 1371-1356هـ) ومثل: استعراضه لديوان: صواريخ ضد الظلم والاستعمار لعبدالسلام هاشم حافظ وديوان الأمس الضائع وألحان منتحرة لحسن عبدالله القرشي، وديوان حنانيك لعبدالعزيز خوجة، وإشراق من الغروب لعلي دمر، وتبقى الأحاسيس لمفرج السيد، وديوان القاسم بن هتيمل.

إضافة إلى نقد قصتين وهما فكرة لأحد السباعي، والعبث لمحمد علي مغربي.

وفي مجال الكتب نجد نقداً تطبيقياً على الكتب التالية:

- أربعة أيام مع شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي (1388هـ).
- الملك عبدالعزيز في مرآة الشعر (1394هـ).
- رحلة في كتاب من التراث (1398هـ)(6).

ومن ذلك كله يتضح أن الأنصاري اختار الدرس النقدي مجالاً يسهم فيه ويبرز من خلاله ويؤدي دوره الأدبي والثقافي تجاه مجتمعه ومواطنيه.

* * *

1/3 ملامح ومعالم الأنصاري النقدية:

والأنصاري - إذ اختار الدرس النقدي وبرز فيه، فإن له ملامح عامة أظهرت الريادة والفاعلية والتي عرّفت الناس به وبمدرسته النقدية، التي تقوم أساساً على الانطباعية ككل جيله، فلم تكن هناك مذاهب ومدارس نقدية معروفة في الحجاز - كما هي اليوم - لكنه تأثر بالمدرسة النقدية التراثية التي كان الانطباع فيها سائداً ومتوجاً كملمح نقدي تتأسس من خلاله الطروحات النقدية، وإن خطا أبعد من ذلك فلن يجد أمامه إلا شيئاً من طروحات مدرسة الديوان النقدية والشعرية، وبدايات ما يسمى بالنقد النفسي الذي كان رواده في مصر وغيرها من البلاد العربية المتأثرة بالطروحات النقدية الغربية.

يقول بكري شيخ أمين الناقد المعروف إن الأنصاري - ذات مساء - شبه النقد والناقد بلابس النظارة.. فإن كانت سوداء جاءت

الرؤية معتمة وسوداوية، وإن كانت بيضاء جاءت بيضاء صافية وأنه لا يميل إلى النقد الذي يعرض بالأشخاص وينتقصهم ويبين معايبهم، أو المهاترات والسباب، وإنما يتوخى النقد الموضوعي(7). وهذه ميزة يؤكدها أغلب الباحثين الذين درسوا ملامح النقد الأنصارية!!

ومن الملامح النقدية لدى الأنصاري التراثية والأصالة والخوف من الطارئ والجديد وهذا يؤكده موقفه من الشعر الحديث/ الحر والمنثور. وإن كان هنا يبدو تمام التناقض بين آرائه النقديه وبين قبوله لنشر مثل هذا النوع من الشعر والاحتفاء بأصحابه في مجلة المنهل(8).

وضمن هذه السياقات جاءت دراسته النقدية عن ديوان القلائد للشاعر الجازاني محمد علي السنوسي (رحمه الله) والاحتفاء به في مهرجان شعري يعتبر الأول من نوعه، عقد في جدة وقدم له بمقدمة ضافية، وأجرى عليه دراسة نقدية مائزة. وهذا ما سنعرفه في المحور الثالث من هذه الدراسة.

* * *

المحور الثاني: السنوسي وريادته الشعرية:

2/1 السنوسي من الميلاد وحتى الإنجاز:

من جازان جنوب المملكة العرية السعودية.. (1343-1408هـ/ 1924-1987م) ظهرت ريادة الأديب محمد بن علي بن محمد السنوسي في المجال الشعري، حيث بدأ في تشكيل ذائقته الشعرية من خلال النشأة في دار والده القاضي العالم، الشاعر (أحد رجال القضاء في العهد الإدريسي ثم العهد السعودي)، ومن خلال

التمدرس في كتاب الفقيه محمد الشماخي، وحلقة الشيخ عقيل بن أحمد حنين، ثم اشتغل على تطوير نفسه (ثقافياً وأدبياً) من خلال القراءات الحرة في كل العلوم والمعارف في مكتبة والده التي تضم كتب اللغة والأدب والتاريخ، ومن خلال التثاقف مع أبناء المرحلة - علماء وشعراء ومفكرين - داخل السعودية وخارجها عبر المجالس الأدبية بجازان وزياراته وتنقلاته في عدد من الدول العربية(9). وكان لكل ذلك أثر واضح في تناميه الشعري، وخاصة تجاربه الأخيرة.

*　　*　　*

2/2 السنوسي والإنتاج الشعري:

بدأ السنوسي إنتاجه الشعري وهو في سن الرابعة عشرة، حيث نشرت أولى محاولاته الشعرية في ديوان مشترك ضم مجموعة من الشعراء الجازانيين بعنوان (شعراء الجنوب) سنة (1370هـ)، ثم صدر له أول ديوان شعري مستقل بعنوان (القلائد) سنة (1380هـ) وهو الذي احتفى به الرائد عبدالقدوس الأنصاري وكتب مقدمته الشهيرة ثم أعقبه بمجموعة من الدواوين على النحو التالي:

الأغاريد عام (1385هـ).

الأزاهير عام (1392هـ).

الينابيع عام (1395هـ) والأرجح (1399هـ).

نفحات الجنوب عام (1400هـ).

والتي جمعت أخيراً في مجموعة الأعمال الكاملة وصدرت عن نادي جازان الأدبي عام (1403هـ).

ولم تقف جهود السنوسي الأدبية عند الشعر فقط، فقد كتب المقالة النثرية والأحاديث الإذاعية، والمحاضرات التي ألقاها في

المحافل الأدبية والتي جُمِعَت في كتاب (مع الشعراء) وكتاب (من أحاديث السنوسي) 1411هـ[10].

ولقد تميزت الشاعرية السنوسية بالروحانية والمشاعر الإيمانية/ الدينية ودقة الوصف في الطبيعة والمحافظة بلا تقليد، والتجديد بدون تكلف أو تزمت، وملامسة القضايا الوطنية والإسلامية. كما تميزت الشاعرية (السنوسية) بالروح الإصلاحية والواقعية الحياتية، والعروبية البارزة انتماءً وانتصاراً، يقول عنه أحد الدارسين لديوان القلائد: «قصائد الديوان انعكاس وبوح عما يجول بخاطر الشاعر، دفقة من مشاعره وأحاسيسه المرهفة، غناء عذب للجزيرة والوطن، نشيد للعروبة وأمجادها، تمسك بالإسلام مثلاً وسلوكاً، صدق في التعبير والإحساس، لغة سلسة ومهذبة ولينة عذبة كجدول رقراق، خيال خصب، وشاعر مطبوع وليس نظاماً!!»[11]. وهذا ما جعل عبدالقدوس الأنصاري يحتفي به، ويقدم عنه دراسة نقدية في مهرجان الشعر والأدب الذي أقيم في جدة عام (1380هـ) أي في نفس العام الذي صدر فيه ديوان (القلائد) للسنوسي وهذا ما سنتعرف عليه في المحور القادم.

*　　*　　*

2/3 شعرية السنوسي في عيون النقاد:

لقد وقف كثير من النقاد ومحبو الشعر مع السنوسي وشعريته في دواوينه كلها، أو في ديوان (القلائد) بشكل خاص. فمنهم الدكتور محمد العيد الخطراوي (رحمه الله) في كتابه شعراء من أرض عبقر. والدكتور علي مصطفى صبح في كتابه المذاهب الأدبية

في الشعر الحديث لجنوب المملكة العربية السعودية، والدكتور بدوي طبانة في كتابه من أعلام الشعر السعودي. والدكتور يوسف حسن نوفل في كتابه أدباء من السعودية.

ومن النقاد الذين خصصوا دراسات كاملة عن شعرية السنوسي الدكتور محمود شاكر سعيد وكتابه (محمد بن علي السنوسي شاعراً)، ومحمد بن علي سليمان القسومي في كتابه (محمد بن علي السنوسي حياته وشعره)، ومفرح إدريس أحمد في كتابه (الاتجاه الإسلامي في شعر محمد بن علي السنوسي دراسة تحليلية فنية)(12).

وفي هذا السياق كان للمؤسسات الثقافية السعودية دور كبير في الاحتفاء بشاعرية السنوسي ومن ذلك الإثنينية لصاحبها عبدالمقصود خوجة بجدة التي كرمت الشاعر مساء يوم الاثنين 1404/3/15هـ. وتحدث فيها كل من صاحب الإثنينية والأديب محمد حسن زيدان رحمه الله، والأديب نبيه عبدالقدوس الأنصاري(13).

لكن الذي يهمنا في هذا المجال ما قاله بعض دارسي شعره من المعاصرين حول ديوان (القلائد) الذي جمع بين الرائدين الأنصاري والسنوسي، فقد احتفت المنهل في بعض أعدادها بدراسات نقدية حول هذا الديوان فكتب الشاعر الحجازي أحمد بن إبراهيم الغزاوي دراسة بعنوان: الأدب الصاعد في ديوان القلائد جاء فيها(14):

إن هذا الديوان يحتوي على مقطوعات رائعة وقصائد، ويتضمن الخرائد والفرائد، وأن العنوان أصدق عنوان يعبر عن المضمون، وأنه أسلوب مرن وخيال مطرب وشعور رقراق ونور دفاق... إلخ.

وفي العدد نفسه من المنهل كتب الشاعر الجازاني محمد أحمد العقيلي - رفيق درب السنوسي وتوأمه الشعري - إن ديوان (القلائد) يحتوي على خمس وثلاثين قصيدة ومقطوعة من الشعر العربي النابض بالمعاني، والمتدفق بالحيوية والأصالة الفنية، مما يتفق وطابعنا العربي، وروحنا الإسلامية، وقوميتنا العربية المتطلعة، ونهضتنا السعودية المتوثبة. ثم يقف عند قصيدة «درة التاج» القصيدة الأولى في الديوان ويورد مجموعة أبيات تنبض بالوطنية والفخر بالملك سعود، كما يورد مقطعاً من قصيدة (أم القرى)، وفيها تتجلى الروح الدينية الإسلامية.. إلخ هذه الوقفات الانطباعية حول الديوان وصاحبه.

ثم نجد في عدد تالٍ من المنهل دراسة نقدية بعنوان (مع القلائد) للأديب الحجازيّ محمد سعيد العمودي يفتتحها بقوله: ما أروع الشعر يجيئنا تعبيراً صادقاً عن الشاعر في بيان ناصع وفي أسلوب مرن جميل.

ثم يقول: إن شاعرنا السنوسي قد أبدع في الكثير من هذه القلائد إبداعاً يستحق عليه التهنئة والإعجاب، ثم يشير إلى سبب انتشار الديوان والكتابة النقدية عنه، وأن مرد ذلك إلى «صدق المشاعر في شعوره أولاً ثم صدقه في تعبيره عن هذا الشعور»، ثم يعدد تميزات الديوان وما فيه من قصائد ونصوص شعرية:

- لا تجد فيه تكلفاً أو تزمتاً أو تبذلاً.
- شاعر متمكن جامع لأعنة البيان متحرر ومحافظ في آن.
- ليس في شعره أي مبالغات أو خروج عن الواقع.
- اهتمامه بالقضايا العربية وصراعها ضد الاستعمار والعدوان.

وأخيراً يورد نماذج من الشعر الجميل المتماهي مع قضايا الأمة ومشكلاتها المعاصرة(15).

وفي العدد نفسه من مجلة المنهل، نجد ابن جازان الأستاذ محمدزارع عقيل، ينوه بهذا الديوان في قراءة نقدية بعنوان «ساعة مع ديوان القلائد»، يركز فيها على جماليات القصيدة عند السنوسي من مثل:

- النفس الطويل والأصالة الشعرية.
- التماهي مع النهضة السعودية المعاصرة.
- يميل الشاعر إلى الفلسفة العميقة رغم الألفاظ المطروحة.
- سمو الأهداف تؤدي إلى وثبة الخيال التي تنتج قصيدة قدسية.
- لديه لمحات دبلوماسية واجتماعية في شعرية متناهية.
- لديه مقدرة على الصياغة الفنية في قوالب تعبيرية وأسلوب سلس عذب مع نغمة موسيقية وجرس فتان!!(16).

ومن جازان أيضاً، كتب السيد عبدالرحمن الحفظي تحت عنوان (لحظات مع ديوان القلائد)، أشاد فيه بالديوان وخلوه من الشعر، المنثور «ذلك الشعر الدخيل الذي كاد يسلب الشعر العربي الأصيل ميزته العظمى وجماله البديع» كما يقول، ثم تحدث عن الميزات الشعرية في الديوان مثل:

- شعر موهوب دون اختلاق أو تكلف.
- حسن الألفاظ وسلاسة الأسلوب وسهولة المعاني(17).

وأخيراً نجد أحد النقاد المصريين، وهو الأستاذ حسين عبدالمقصود من القاهرة يكتب دراسة بعنوان «القلائد ديوان

الشاعر العربي محمد علي السنوسي»، وفيها إشادة بالشاعر والشعر ويأتي على بعض المميزات النقدية مثل:

- الشعر الأصيل البعيد عن التقليد للغرب فيما يسمى الشعر المنثور.
- القدرة على الوصف الجميل والحسن، واللغة البليغة والأسلوب البديع.
- روحه الوطنية والعروبوية والدينية[18].

ومن هنا يتضح أن ديوان (القلائد) للسنوسي قد قوبل بمزيد من الرضا والمقروئية والتشريح النقدي الانطباعي، من مجموعة كبيرة من النقاد والأدباء متأثرين - بلا شك - بما كتبه الأنصاري في مقدمته. لأنهم جميعاً يشيرون إلى هذه المقدمة وما فيها من دلالات نقدية موجزة ومركزة ومعبرة، وما فيها من أحكام نقدية تنم عن خبرة وتذوق أدبي وحصافة رأي.

* * *

المحور الثالث: النقد/شعري بين الرائدين:

3/1 الأنصاري ومقدمة القلائد:

بدأت علاقة الرائد الناقد (الأنصاري) بالرائد الشاعر (السنوسي) عبر مجلة المنهل، فقد كان أحد شعرائها المعاصرين والناشرين لشعرهم على صفحاتها. ومن أجل ذلك كان (الأنصاري) معجباً بشاعرية (السنوسي) ويصفه بـ (شاعر الجنوب)، ويصف شعره بقوله: «صاغ عقدها المتوهج السيد محمد السنوسي... وهي (عصارة) آمال الشعب وزبدة أمانيه وأحلامه»، وفي موقع آخر يقول

عنه: قصيدة مستلة من ديوان القلائد لناظم عقده الدُّري الأستاذ محمد السنوسي»[19].

وبهذا الإعجاب والملكة النقدية اصطفى (الأنصاري) ديوان (القلائد) باكورة إنتاج السنوسي الشعري/ تجربته الأولى في النشر عبر المجموعات الشعرية، ليكتب مقدمته أو ما يسمى اليوم تدشيناً نقدياً للديوان.

كانت الكلمة ورقة نقدية، بعيدة عن المجاملة أو التشجيع الزائف، ورقة تتداخل مع الشعر والشعراء وتستكنه دورهم الفاعل، وتتداخل مع التجديد وما يظهر على الساحة الشعرية من أنواع ومسميات تحديثية.

وفي هذا السياق تتنامى الورقة النقدية/ الكلمة التقديمية في عدة محاور ومظاهر[20]:

أولها: العنوان (قلادة القلائد) وهذا تناص مع عنوان الديوان (القلائد) ليجعل من التقدمة أبرز تلك القلائد فهي القلادة الأولى، وهي القلادة المسيطرة والمهيمنة. فإذا كان معنى كلمة القلادة ما يوضع في العنق من الحلي، أو الأوسمة التي تعلق في الأعناق للتقدير والتعريف، فإن هذه التقدمة أراد لها صاحبها (الأنصاري) أن تكون وساماً على عنق الديوان وتعريفاً به.

وثانيها: رؤيته النقدية حول الشاعر: فهو متمكن من اللغة، جامع لأعنة الأسلوب العربي الرائع، صاحب أفق وذهن واسعين، وإخلاص في المبدأ، وعاطفة صادقة، وبيان صحيح. وهو - أيضاً - شاعر ضليع، ذو قوة في البيان، وإشراقة في الفكر، وروعة في المنطق، وجدة

في الأسلوب. وهو - كذلك - من شعراء الصف الأول في السعودية، ومن شعرائها الشباب المبدعين، ومن شعراء الأدب الرفيع واللسان العف، والضمير النقي من الشوائب والأوضار.

وهو - فوق ذلك - من المجدين الملتزمين بروح العروبة، يسير على منوال الأجداد في ميراث شعرهم مجدد، مبتكر في أهدافه الشعرية، تبدو نغمته الشعرية الجارفة، وموسيقاه الرائعة وروحه المتجددة والتفكير الأصيل.

وثالثها: رؤيته النقدية حول الديوان: فهو فن أصيل من فنون الشعر الكلاسيكي المتوهج طلاوة ورونقاً، الممتلئ عمقاً وسموقاً وشمولاً. وهو من الشعر العربي الأصيل، يجمع بين الأصالة في المبنى والطرافة والتجديد في المعنى، وهو حي له تأثير فعال في المجتمع والأفراد: يدفع إلى الطموح، يلهب جذوة الحرية والحماس، يساند حركات الاستقلال، يذكر بأيام البحتري وأبي تمام والمتنبي «ومن سار على دربهم من فحول الشعراء العرب».

ورابعها: رؤيته النقدية حول الشعر بعامة: فالشعر العربي الأصيل (كما يقول) يعاني من انصراف الناس بسبب تخلف الشعر عن مطالبهم،وعدم الاستطاعة لمجاراة تيار المدنية الحديثة وعلومها المستجدة والمتسارعة. ولكن هناك شعر حي متجدد نابض بالحياة، يقودها إلى بر الأمان وهو «الشعر الحي العميق ذا الأجراس القوية الآسرة، والرنين الأخاذ».

ويرى أن هناك من يقول بأفول الشعر وابتعاد الناس عنه وهو إذ يؤكد تلك المقولة، لكنه يعيد السبب إلى أولئك الشعراء الذين

انحرفوا عن جادة الشعر الأصيل وجاؤوا بما يسمى بـ (الشعر الحر) «الذي لا يلتزم قافية ولا وزناً عربياً أصيلاً ولا منطقاً سليماً ولا بياناً فنياً».

والسبب أيضاً أولئك الشعراء النظامون الذين يهمهم «القلب دون الجوهر والمبنى دون المعنى» وهم الشعراء المقلدون التقليديون، وكذلك الشعراء (الغرّابين) - الذين يقلدون الغرب في أشعارهم[21].

كل هؤلاء أسهموا في إضعاف القابلية الجماهيرية للشعر الأصيل، لكن (السنوسي) أعاد ذلك المجد الشعري وقدم ديواناً يليق بعالم الشعر والشعراء في هذه البلاد.

ولكي يدلل على هذه القيمة الشعرية للسنوسي وشاعريته، شارك بورقة نقدية في مهرجان للشعر والأدب عن السنوسي وفيها إضافات عما جاء في المقدمة، وسنتعرف عليها في الجزء التالي.

* * *

2/3 الأنصاري ومهرجان الشعر والأدب، ورقة نقدية عن السنوسي:

لقد تأكدت هذه المفاهيم والطروحات- التي أوردها (الأنصاري) في مقدمته لديوان (القلائد) للسنوسي- في الورقة النقدية التي تقدم بها (الأنصاري) لمهرجان الشعر والأدب الذي شارك في تنظيمه مساء يوم السبت (28) شوال (1380هـ) في مدارس الثغر بجدة وحضره مجموعة من الأدباء والمثقفين في الحجاز ومن خارج المملكة من مصر وتونس وغيرها[22] عن ديوان (السنوسي) المذكور.

وفي هذه الدراسة نقف على الشواهد والآراء النقدية التالية:

- أن الشاعر (السنوسي) ممن رفع رأس الشعر عالياً بقصائده المدويات وبلاغته المتمكنة.
- أن الشاعر (السنوسي) أخذ من اللغة العربية أشرفها، ومن الحضارة العربية الإسلامية أشهى ثمارها، ومن آفاق البيان العالمي الحديث سعة الأفق.
- أن (السنوسي) استمد في شعره الحكمة والجزالة من المتنبي، والروعة والوضوح من البحتري، والوطنية والاجتماع من شوقي وعلي محمود طه.
- أن شعر (السنوسي) يعجب ويطرب متذوقي الأدب ومرهفي الشعور.
- أن (السنوسي) متأثر بشعراء الكلاسيكية وشعراء الأدب الواقعي الهادف.
- أن (السنوسي) يجيد شعر المدح والوصف والإخوانيات (وهذه فنون الشعر القديمة، - كما يقول -) «كلاسيكية الإهاب/ متميزة بالروعة والوعي وجمال العرض».
- أن شعر (السنوسي) في الوطنيات والعروبة والإصلاح المنشود من النوع الهادف الذي يستلهم حقائق الحياة وتصويرها ومعالجتها بوعي صادق.
- أن (السنوسي) مقل في شعر النسيب/ الغزل في هذا الديوان وربما له محاولات ولم ينشرها بعد، لأن ميدان الغزل والحب ينمي العاطفة والإحساس بالجمال.

- أن ديوان القلائد (للسنوسي) خال – بالمرة – من شعر الهجاء لأنه مركب نقص في الأخلاق وافتقاده في الشعر خير من وجوده.
- وكذلك يخلو شعر (السنوسي) من الشعر الحُرّ، أو المنثور.

هذه الآراء النقدية (الأنصارية) تضرب بسهم وافر في الانطباعية والعمومية، ولا تحمل قيماً نقدية تؤصل للشعرية السنوسية وتقف عند جمالياتها وإبداعاتها.

ولكن إشاراته إلى قيمة الشعر الغزلي وأنه ينمي العاطفة والإحساس بالجمال، تعطينا بعداً نقدياً رائعاً بمفهوم الشعر العاطفي، وكذلك إشارته إلى شعر الهجاء وأنه مركب نقص في أخلاق الشاعر الذي يتعاطى هذا النوع من الشعر.

إن هذه الوقفات النقدية تعطينا معالم أساسية عن قلم وفكر (الأنصاري) النقدية في مواجهة نصوص (السنوسي) الشعرية!!

* * *

3/3 سمات الخطاب النقدي/ الأنصاري حول شعر السنوسي:

ومن تلك التقدمة، وهذه الورقة النقدية، يتضح لنا مجموعة من سمات الخطاب النقدي عند الأنصاري في مواجهة النَّص الشعري عند (السنوسي) وهي كما يلي:

- اعتزازه بشاعرية السنوسي من خلال الديوان البكر الذي أصدره، وقبل التقديم له.
- تفريقه بين الشعر العمودي الأصيل، والشعر الحر المحدث وإعلانه الانتماء للأصالة.

- الوعي المبكر بخصوصيات الدرس النقدي وتوجهه نحو (النَّص) فقط دون (الشخص)، إلا من تعريف أو احتفاء وقد يتحول إلى شيء من التقريظ.
- عدم الولوج إلى تحليل النصوص الشعرية واستكناه جمالياتها، وتفتيق مكوناتها وإبراز معانيها الدفينة، والاكتفاء بالأحكام العامة مثل قوله قصيدة رائعة، أنيقة، عصماء، أصيلة، أو الشاعر يمتلك قوة البيان، روعة في المنطق... إلخ هذه الصفات التعميمية. وهذا ما أخذه عليه كثير من النقاد المعاصرين!!

* * *

المحور الرابع: خلاصات واستنتاجات ختامية:

...وبعد فقد تَعرَّفتَ الورقة/ البحث إلى أحد الدواوين الشعرية المبكرة في مسيرة الشعر السعودي على يد الشاعر الجازاني محمد علي السنوسي وهو ديوان «القلائد» الذي صدر عام 1380هـ، والذي احتفى به الأديب والناقد عبدالقدوس الأنصاري عبر مجلته الشهيرة المنهل، في أكثر من موقع: فقد قدم له بمقدمة ضافية فيها من الرؤى النقدية ما يجعل الأنصاري رائداً في الدرس النقدي إضافة إلى ريادات أخرى في مجالات معرفية شتى.

ثم قدم عنه ورقة نقدية في مهرجان الشعر والأدب الذي عقد في جدة في العام نفسه الذي صدر فيه الديوان.

ثم فتح صفحات مجلته/ المنهل لاستقبال الدراسات النقدية والرؤى الانطباعية حول الديوان من كثير من المثقفين والأدباء في السعودية وخارجها.

وبذلك فنحن أمام ريادتين، أدبيتين إحداهما ناقدة والأخرى شاعرة، وحصل بينهما التئام وانسجام أحدث شيئاً من الحراك الثقافي في فترة زمنية من بدايات الحركة الأدبية في بلادنا السعودية.

ومن خلال هذه التعالقات الأدبية بين الرائدين: الأنصاري والسنوسي تصل الورقة إلى جملة من الاستنتاجات الختامية التي تعتبر تلخيصاً وتقميشاً لما تم بسطه وتفصيله في محاور الورقة/ البحث. ومن ذلك ما يلي:

أولاً: أن الذهنية النقدية - لدى الأنصاري - قد تشكلت من تعطشه للعلم والمعرفة في بدايات تكوينه المعرفي، فكانت البيئة المدينية، واليتم والخال/ الأب والجيل المعاصر كلها أساسات في بناء وتشكل شخصية (الأنصاري) الأدبية والنقدية.

ثانياً: أن بداية الممارسة النقدية لدى (الأنصاري) تهيأت منذ التحاقه بالتعليم الشرعي، ثم تخرجه وعمله مدرساً للأدب العربي، ثم من خلال مجلته الشهيرة (المنهل) التي قام بتأسيسها والإشراف عليها وتهيئتها للكتاب والمثقفين السعوديين، وغيرهم لنشر الأدب السعودي وتقويمه.

ثالثاً: أن الممارسة النقدية لدى (الأنصاري) أبرزت لنا كثيراً من الملامح والسمات النقدية أبرزها الجانب الانطباعي والتأثر في ذلك بالمدرسة النقدية التراثية. ثم التجديد المتأثر بالمدارس النقدية الحديثة/ المعاصرة - آنذاك - مثل مدرسة الديوان، والنقد النفسي، والنقد الاجتماعي وغيرهما.

رابعاً: الوقوف المتذبذب بين الرفض للشعر المنثور أو الحر، أو الخارج على الإيقاعات والأوزان الخليلية، وبين القبول الحذر لمثل هذا النوع، والتصريح بذلك في كثير من آرائه ودراساته النقدية.

خامساً: عَرَّفت الورقة/ البحث بالرائد/ الشاعر/ السنوسي (شاعر الجنوب) والعلاقة الأدبية مع الرائد (الأنصاري) في الحجاز، التي أنتجت تلاقحاً فكرياً وأدبياً ونقدياً تمحور حول ديوان (القلائد) للشاعر السنوسي.

سادساً: اتضحت القيمة الشعرية للسنوسي من خلال ديوانه البكر وما فيه من معطيات شعرية إبداعية أعادت للشعر العربي/ السعودي أهميته ودوره في ظل الركود الشعري الذي عاشته جزيرة العرب ردحاً من الزمان. وهذا ما أكده كثير من النقاد والشعراء والمثقفين.

سابعاً: أثبتت الورقة/ البحث مدى التعالق النقد/ شعري بين الرائدين الأنصاري صاحب (المنهل)، والسنوسي صاحب (القلائد) مما شكل مرحلة من الحراك الثقافي السعودي والعربي على صفحات المنهل.

وبذلك، نزداد قناعة بأن جيل الرواد قد أسس للحركة الأدبية (النقدية والشعرية) في مملكتنا السعودية في الفترة ما بين (1964-1924م) الموافق (1342-1383هـ) وكان لهم إسهام كبير في تطوير وتنمية المشهد الثقافي آنذاك وكان له أثره المستقبلي بكل تأكيد.

وأخيراً فإن الورقة/ البحث قامت على فاعلية بحثية متنامية عبر المنهج الاستقرائي والتحليل الإبستمولوجي وصولاً إلى مكونات الخطاب الأدبي لدى الناقد (الأنصاري) والشاعر (السنوسي).

وهذا ما يجعلني – كباحث – مؤملاً أن ذلك كله قد تشكل عبر خطاب موازٍ، يعرِّف ويشرِّح، ثم يبني مقولاته الخاصة لتكون إضافة مفيدة!!

الهوامش والإحالات

(1) د. أنور ماجد عشقي: الحياة الفكرية والثقافية في المدينة وأثرها في التكوين المعرفي والأدبي للأنصاري. بحث منشور في سجل أبحاث ملتقى العقيق الثقافي 1428هـ، ص ص 31-45.

وانظر: د. عزت عبدالمجيد خطاب: الحياة الفكرية في المدينة المنورة وأثرها في التكوين المعرفي والأدبي للأنصاري، المرجع نفسه، صص 18-25.

(2) د. بكري شيخ أمين: عبدالقدوس الأنصاري ومدرسة النقد الإسلامي، المرجع السابق، ص ص 424.

(3) محمد عبدالزاق القشعمي: عبدالقدوس الأنصاري صحفياً، سجل أبحاث ملتقى العقيق الثقافي 1428هـ، ص 95.

(4) د. عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري: الخطاب النقدي عند عبدالقدوس الأنصاري، سجل أبحاث ملتقى العقيق الثقافي 1428هـ، ص ص 437-439.

(5) د. يوسف حسن العارف: الثقافة الأنصارية على ضوء شعار مجلة المنهل (إلى الأمام على الدوام) قراءة في افتتاحيات الأنصاري الثقافية، سجل أبحاث ملتقى العقيق الثقافي 1428هـ، ص ص 168-178.

(6) د. عبدالله الحيدري، سبق ذكره، ص 438.

(7) د. بكري شيخ أمين: سبق ذكره، ص 421.

انظر: د. عالي سرحان القرشي: الأنصاري وسؤال الأصالة، سجل أبحاث ملتقى العقيق الثقافي 1428هـ، ص ص 427-429.

(8) انظر: د. عالي سرحان القرشي: الأنصاري وسؤال الأصالة، سجل أبحاث ملتقى العقيق الثقافي 1428هـ، ص ص 427-429.

(9) د. حسن أحمد النعمي: الشعر في منطقة جازان 1351-1418هـ، نادي جازان الأدبي، ط 1، 1430هـ، ص ص 1249-1261.

(10) عمر طاهر زيلع: تقديم الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد بن علي السنوسي. نادي جازان الأدبي، ط 2، 1423هـ، ص ص 18-20.

(11) محمود محمد أسد/ سوريا. موقع صوت العروبة على الشبكة العنكبوتية/ الإنترنت.

(12) انظر: الدكتور حسن أحمد إبراهيم النعمي: الشعر في منطقة جازان، سبق ذكره، ص ص 1253-1254.

(13) الإثنينية، الجزء الثاني 1404هـ، ص ص 205-224.

(14) المنهل، المجلد 21، جـ 10 ذي الحجة 1380هـ، مايو 1961م، ص ص 724-725.

(15) انظر المنهل، المجلد 22، محرم 1381هـ، يونيو 1961م، ص ص 8-10.

(16) المنهل، العدد السابق، ص ص 45-48.

(17) المنهل: المجلد 22، ربيع الآخر 1381هـ/ سبتمبر 1961م، ص ص 259-260.

(18) انظر المنهل: المجلد 22، العدد 10، شوال 1381هـ/ مارس 1962م، صص-700 .696

(19) المنهل: المجلد 21، شهري محرم وصفر 1380هـ، قصيدة بعنوان: الجنوب الخصيب، ص 47.

وانظر المجلد نفسه، شهر جمادى الآخرة 1380هـ، قصيدة بعنوان: ليلة الرابية، ص 394.

وانظر المجلد نفسه، شهر شعبان 1380هـ، قصيدة بعنوان: اللحن السجين، ص .258

(20) انظر: الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد بن علي السنوسي، نادي جازان الأدبي، ط 2، 1423هـ/2002م. مقدمة الأنصاري: قلادة القلائد، ص ص 68-70.

(21) المرجع السابق: ما بين الأقواس من مقدمة الأنصاري للديوان: قلاة القلائد، ص ص 68-70.

(22) انظر المنهل، مج 21، جزء 10 ذو الحجة 1380هـ، مايو 1961م، ص ص 689-702.

نشأة النقد الروائي في السعودية

وصـــف وتحليـــل

صالح بن سالم

- **ما قبل الولوج:**

إنّ العودة إلى نشأة العلوم والآداب والأفكار تعتبر أمرًا منهجيًا لمعرفة مسارها الواقعي والمستقبلي، لذا فإن محاولة البحث في مرحلة نشأة النقد في السعودية مهم لمقارنته بمرحلتنا الآنيّة ومستقبل الأدب فيها، فالخط الزمني في مراحل الفكر والأدب يمنحُ الباحث رؤيةً شاسعةً وبُعدًا أرحب لاستكناه ما وراء مرحلته الفكرية واستشرافًا لأفق المستقبليات المنتظرة. بيْدَ أني لا أوافق على اصطلاح (الرواد) إذ إنّ الرائد «الذي يتقدّم القوم يُبْصِر لهم الكلأَ ومساقط الغيث»[1]، والرائد «يدُ الرحى»[2]، وبذيْن المفهومين اللغويين لا يمكن لنا أن نطلق على نقاد تلك المرحلة وأدبائها رواداً، لأنهم أولاً: لهم من سبقهم يبحث لهم طريق الفكر والأدب والنقد في العالم العربي؛ بل إنه لا جديد لهم يُذكر غير ما تناقلوه عن أدباء ونقاد العالم العربي (الرواد) بالنسبة لهم، وثانيًا: لأنه ليس لهم تأثيرٌ فكري بيّنٌ فيمن خَلَفَهُم ؛ بمعنى أنهم ليسوا أولي مدارس أدبية ونقدية يسير عليها الخلف.

وسيهدف هذا البحث إلى دراسة (نشأة النقد الروائي في السعودية – وصف وتحليل) محاولاً أن يبحث ضمن مواضيع عدّة تندرج تحت الآتي:

- تأبُّطُ النقد.. علائق نقد الشعر والنقد الروائي.
- سحائب المنهجية ووابل الإبداع.
- أيقونات التحديث في النقد.

ولعل تلك الموضوعات تفي بغرض البحث وتغطي أبرز عناصره التي استكنهتها مرحلة النشأة.

- تأبُّطُ النقد.. علائق نقد الشعر و النقد الروائي:

لعل الانطلاق من هاته المقارنة بين نقد الشعر والنقد الروائي في مرحلة النشأة يمهّد لنا وِجهة النقد إجمالاً حتى نستحضر من خلالها خارطة النقد الروائي.

أعتقد أن بزوغ النقد الأدبي في تلك المرحلة كان بزوغًا بطيئًا جدًّا، وضئيلًا جدًّا مقارنة بالإبداع الأدبي، إذْ يغلب على المرحلة أدب الشعر؛ فظهر من الشعراء الكثير كحمزة شحاته والعواد ومحمد فقي وحسين القرشي وغيرهم إلا أن النقد الأدبي كاهتمام خاص جاء على استحياء، وغلب عليه المقالة النقدية لا التأليف الخاص، واقتصاره على المقّالة النقدية دليلُ ضعفه؛ إذ إنّ المقالة لا تعطي للناقد فسحة في الطرح والتوثيق واستيعاب النص بل إنها تفرض انطباعات الناقد على النص أكثر من تحليله النقدي المستفيض لنصوص الأديب إجمالاً مما جعل عبدالفتاح أبو مدين يتأسفُ على النقد الأدبي الذي «مازال يتعثر تعثرا يكاد يقع به عن الخوض في أي مجال أدبي»(3).

ويلفت النقدُ انتباهنا في تلك المرحلة إلى اعتماده على النقد العربي المعاصر لهم إجمالاً، وذلك في تأثرهم بعدد من قضايا النقد

كتأثرهم بالخصومات النقدية والتي طبعتْ مرحلتهم وبالخصوص في بدايات تلك المرحلة «حين كانت تميل إلى العراك الأدبي»(4) ومنه تأثر محمد حسن العواد «بما كتبه عباس محمود العقاد من هجوم مماثل على الشعراء التقليديين»(5)، وما خلافات العطار والسباعي حول رواية (فكرة) التي طالت كثيرًا على صفحات البلاد السعودية إلا نموذجًا لتلك الخصومات النقدية «حتى تحول في بعض الأحيان إلى نقد شخصي»(6) اضطرت معه إدارة الصحيفة إيقاف هاته الخلافات على صفحاتها، مما حدا بالعطار إلى إصدار صحيفة (البيان) في القاهرة و أتم فيها مقالاته النقدية المخالفة للسباعي، وهو ما حصل بين العواد وعبدالقدوس الأنصاري حينما نقد العوادُ قصة الأنصاري (مرهم التناسي)، «فقد أثار هذا النقد حفيظة الأنصاري و مؤيديه ، وانقلب النقاش إلى حرب كلامية طال أمدها واشتد أوارها... وقد أصبحت أعمدة جريدة صوت الحجاز مشغولة بمثل هذه الخصومة الأدبية... فما كان منه (المحرر) إلا أن أعلن بأن الجريدة لن تنشر من بعد شيئا من النقد الأدبي»(7).

وأحد نماذج التأثر بالنقد العربي تأثرهم بالأسلوب النقدي من خلال الاصطلاحات النقدية كما نجده عند عبدالله عبدالجبار الذي اقتبس مصطلح (بهلوان) من ميخائيل نعيمه فوسَمَ به الفلالي في كتابه مرصاد المرصاد، «ولكتاب العقاد والمازني (الديوان) أثر ملموس في حركة النقد في الصحافة، ظهر هذا عند أكثر من ناقد مثل العواد و العطار و أبو مدين سواء بحمل مضامينه أو الدفاع عن الاتجاه النقدي الذي تبناه الديوانيون أو الخوض في القضايا النقدية

المتضمنة»[9]. بل ويصرح محمد حسن عواد بإعجابه العميق بأعضاء الرابطة القلمية ومنهم (جبران - نعيمة - أبو ماضي) ويعتبرهم «الشعراء الأحرار»[10].

ويُعدُّ النقد العربي جسرًا للنقاد في تلك المرحلة إلى النقد الغربي حتى إنك تجد محمد مليباري يعتمد في مقاله (الرومانتيكية في الأدب) على مقال للدكتور عبدالحميد يونس المنشور في مجلة (الرسالة الجديدة)[11].

ولعل السمة البارزة للنقد في نشأته ما شابَهُ من خيفة و ريبة حتى إننا نجدهم يقدمون النقد بعبارات الحيطة من ردود الفعل كما كتب الفلالي في مقدمة الجزء الثاني من كتابه (المرصاد): «إن نظرتنا إلى أدب بلادنا - في هذه الآونة - يجب أن تكون بعيدة عن روح المجاملة إلا لمن يُراد تشجيعه و توجيهه»[12]، وهو الرأي ذاته الذي عمّقه عبدالله عبدالجبار حينما كتب (مرصاد المرصاد) بقوله: «وأول ما يحفزك على نقد الفلالي أنه يضع أمامك مبدأ يسير عليه ويدعو الناس إلى اعتناقه، وهو مبدأ عدم المجاملة في النقد الأدبي»[13]، وهذا يحيلنا إلى استحضار توجسهم من النقد ورفضهم له، حتى إننا نُلفي جلّ نقدهم مساجلات وردوداً ومحاولات للإطاحة بالخصم كما كتبه عبدالله عبدالجبار في مرصاد المرصاد: «آليت على نفسي منذ أصدر صاحب المرصاد مرصاده أن أناقشه الحساب عسيرًا، وأن أضع لمرصاده مرصاداً يسجل عليه هزاته (هكذا) في النقد»[14]، وأيضًا الشيءُ ذاتُه حصل مع أبي مدين حينما نقد المليباريَّ قصصَه فرد عليه بمقال يتوعده فيه: «فموعدنا معه (ويقصد المليباري) في مقال آخر أو مقالات لندرس قصصه ونستعرض ما فيها من أخطاء، وأنا

أخشى أن تكون أخطاؤه قد تجاوزت الخلط الذي وصفني بأني وقعت فيه»[15]، فيقدم أبو مدين هنا النتيجة من نقده قبل النقد مما يدل على محاولة انتصار وإطاحة بالخصم، وهو ما جعل الفلالي يقدم نقده للعواد بقوله: «وعسى أن يكون الأستاذ واسع الصدر فلايحمل كلامي محملاً سيئًا، فإن الإخلاص لبناء مجدنا الأدبي يدفع إلى تخليص البناء مما يضعضعه أو يشوه جماله»[16]، وتكثر هاته الحيطة في نقد الفلالي للشعراء في كتابه المرصاد.

ولعل تعاملهم مع النقد باعتبار الصواب و الخطأ هو ما أوقعهم في هذا الإشكال النقدي أعني إشكال (محاولة الانتصار)، فالنقد في نظرهم يتراوح بين الصحة والخطأ، وعلى الناقد أن يثبت صحة رأيه وخطأَ رأي المنقود، وهو ما يصرحون به في نقدهم، فجعل الفلاليُّ مبدأَ الصدق و الحق في نقده حاجزًا يضعه بينه وبين نقّاده فيسَلِّمَ به منهم وذلك حينما قدم الجزء الثاني من كتابه المرصاد بقوله: «كان لمرصادنا الأول فرقعة صعق منها الذين وهنت أعصابهم حتى أصبحت لا تطيق كلمة الحق والصدق»[17]، بل إنه يخاطب مخالفيه أو نقاده بخطاب غليظ قطعي يثبت به صحة وصدق نقده بقوله: «فإذا أحسنتم القراءةً ثم أحسنتم فهم ما تقرؤون و تكونت لديكم ملكة تتبينون بها مبلغ الصحة في أحكامكم التي تصدرونها في قضايا الذوق و الفن فعندئذ تكونون أهلا للأخذ والعطاء في المناقشات الأدبية»[18]، فهذا الخطاب يعتمد على امتلاك الحقيقة في النقد، ورفض (نقد النقد)، وهو خطاب استعلائي ليس فيه أدبيات النقد الأدبي المبنية على الرأي و ليس على النص المقدس القطعي. وذاتُ الحكم أو المحاكمة نجدها عند أبي مدين في رده على نقد المليباري

حينما يعتبر معنى النقد؛ البحثُ عن الخطأ ، فيتوعده بالبحث عن أخطائه في قصصه المنشورة لعله يرى فيها أخطاءً تفوق أخطاؤه التي يعتقده المليباري[19]، وقد يرتبط هذا الفهم للنقد باعتبارهم النقد حكمًا و ليس رأيًا، فيتحول النقد عندهم من آراء تحاول أن ترتقي بالنص إلى أحكام قد تسجن المبدع أو النص، وعندما نستحضر نظريات النقد المعاصرة المؤمنة ب(موت المؤلف) فإننا حتمًا سنستغني عن كثير من نقوداتهم وبالخصوص (نقد النقد) لأنه يغلب عليه انتصار المنقود لنصه الأدبي من الناقد.

ويفرق النقاد في تلك المرحلة بين النقد والتقريظ، فالنقد إظهار مساوئ النص بينما التقريظ إظهار لمحاسنه، وهذا ما انتهجه القرشي في نقده للفلالي حينما ساءله عن نقده لديوان العطار: أنقدٌ هو أم تقريظ؟! لأن الفلالي قد امتدح شاعرية العطار، والتساؤل ذاتُه يطرحه القرشي على الفلالي في نقده لرواية (فكرة) للسباعي «فلست أدري أنقدها أم قرظها؟!»[20] وما ذاك إلا لأنه أثنى عليها، ولعل القرشي اعتمد في هذا على ما اصطُلح عليه في نشأة النقد الروائي عند العرب من التفريق بين النقد والتقريظ، و«قد سماه يعقوب صروف في مجلته باسم التقريظ، وشرحه للكلمة بما لا يخرج عن التنويه بالرواية أو الخبر ذي التعليق بالمعنى العصري للكلمة، ويشمل بيانات ومعلومات عن عنوان الرواية ومؤلفها... مع بعض الملاحظات السريعة غير السلبية في الغالب»[21].

ويُعدُّ نقد الشعر أغزر بكثير من النقد الروائي في تلك المرحلة، بل إننا وجدنا مؤلفات في نقد الشعر جُمعت من مقالات متتابعة ككتاب (المرصاد) للفلالي، وكتاب (خواطر مصرحة) للعواد

إلا أننا لم نقف على مُؤلَف واحد في النقد الروائي سوى مقالات صحافية أو مقدمات للرواية كمقدّمة عبدالله عبدالجبار لرواية (ثمن التضحية)، وباستقصاء لبعض كتب النقد في تلك المرحلة يظهر لنا ندرة أو قلة النقد الروائي فيها ككتاب المرصاد - وهو الأشهر في النقد- لم يحوِ سوى مقالٍ واحدٍ في النقد الروائي لرواية (فكرة) جاء في صفحتين فحسب، وكتابٍ (وحيِ الصحراء صفحة من الأدب العصري في الحجاز) الذي جمع شتاتاً من النقد والأدب لنقاد الحجاز وأدبائه لم نجد فيه غير مقال نقديٍّ لمحمد فقي لرواية مترجمة وهي رواية (روفائيل)، وكتاب (أمواج وأثبات) لعبدالفتاح أبو مدين لم نقف فيه على أيّة مقالة نقدية في النقد الروائي سوى (آراء في القصة) عمومًا ويرد فيه على المليباري الذي نقد قصته، وعبدالله عبدالجبار الذي كتب كتابين في التيارات الأدبية لم يتطرق فيها للنقد الروائي بل حصرها في الشعر والمقالة، وتعود هاته الندرة و القلّة إلى أمرين: حداثة النقد الروائي في العالم العربي عمومًا، وقلّة النتاج الروائي في تلك المرحلة وذلك حينما نعلم أن كل النتاج الروائي فيها لا يتجاوز خمس عشرة رواية، وهي: (التوأمان) 1930، (الانتقام الطبيعي) محمد نور الجوهري (1935م) (فكرة) أحمد السباعي 1948، (البعث) محمد علي مغربي (1948م) (الزوجة والصديق) محمد عمر توفيق (1950م) (سمراء الحجازية) عبدالسلام حافظ (1955م) (ابتسام) محمود المشهدي (1957م) (ثمن التضحية) حامد دمنهوري 1959، (ثقب في رداء الليل) إبراهيم الناصر (1961م) (الأفندي) و(الحاجة فلحة) محمد سعيد دفتردار 1961، (ودعت آمالي) سميرة خاشقجي - بنت

الجزيرة – (1961م) (ذكريات دامعة) سميرة خاشقجي (1962م) (بريق عينيك) سميرة خاشقجي (1935م) (و مرت الأيام) حامد دمنهوري 1963[22]؛ مما يجعل العذر في ضعف نشأته مفَسَّرًا بل و مبررًا لارتباط النقد بالإبداع حضورًا و غيابًا . وحتى هاته الروايات الخمس عشرة لم تأخذ حظها من النقد بل انحصر النقد على بعضها كرواية (فكرة) التي حظيت بالنصيب الأكبر من نقد الرواية في السعودية إذ اختصم عليها النقاد ومنهم السباعي نفسه والعطار وعبدالله عبدالجبار في نقدها وتقييمها[23]، و(ثمن التضحية) التي قدّم لها عبدالله عبدالجبار بمقدمة نقدية، و(البعث) التي نقدها محمد فقي نقدًا انطباعيًا عامًا «يفتقد لمقومات الناقد المتمرس والمتمكن من فنه»[24]، أما غير هاته الروايات فلم أقف على نقدٍ لها في طروحاتهم النقدية.

واقتصار النقد الروائي في تلك المرحلة على الرواية في السعودية دليلٌ آخر على عدم الاهتمام به و دليلٌ على ضعفه أيضًا، إذ إننا لم نجد نقدًا روائيًا مبسطًا و معمقًا لأيّة رواية غير الرواية في السعودية إلا ما نجده لمحمد فقي في نقده للرواية المترجمة (للامارتين) وهي رواية (روفائيل)، وحتى نقده لها إنما جاء من باب التعريف بها أكثر من تحليل نصها تحليلًا نقديًا[25]. وإذا تجاوزنا تأخر نضج الرواية في السعودية فإنها عربيًا قد ركَزَتْ أصولها و بدأت تنمو أغصانها وبالخصوص حينما نعلم أن الرواية في العام (1930م) – وهو العام الذي بدأت فيه الرواية في السعودية – تكون قد أتمت نصف قرن من بداية نشأتها عربيًا في نهاية القرن التاسع عشر.

- سحائب المنهجية و وابل الإبداع:

تشوب منهجية النقد الروائي في مرحلة النشأة اضطراب وتذبذب ينبئنا عن عدم تمكن النقاد من المنهجية التي سار عليها النقد الروائي في تلك المرحلة، ومن هذا الاضطراب ما نقف عليه في تحديد مفهوم الرواية و التفريق بينها و بين القصة، ويظهر هذا الاضطراب بوضوح عند الفلالي في نقده لرواية (فكرة) للسباعي حينما يتردد في وسْمِها بالرواية أم القصة الكبيرة[26]، وكذلك في قصة (مرهم التناسي) للأنصاري «التي نشرها مؤلفها على أساس أنها رواية»[27].

ويعتمد النقاد في تلك المرحلة على النقد الفني (المعياري) والنقد الموضوعي (المعنى)، واهتمامهم بالنقد الفني في الشعر ينصب على اللغة و الوزن والقافية، أما نقدهم الفني الروائي فإنه يهتم بتقنيات الرواية كالشخصية والحبكة، ونلحظ هذا النقد الفني عند عبدالله عبدالجبار في تقديمه لرواية (ثمن التضحية) بقوله: «فإن عليه (يقصد الروائي) أن يعي الأحداث والأشخاص، والزمان والظروف والأحوال، وطبائع النفوس، وسمات العصور، ويرسم بدقة صراع العواطف و المبادئ و الأفكار... إن عليه أن يخلق نموذجًا بشريا واحدًا من عشرات الأشخاص الذين يصادفهم في الحياة»[28]، فيتبين لنا هنا اهتمام بارز بالجانب الفني التقني في الرواية، علمًا أنه كتب هذا في معرض تقديمه لرواية (ثمن التضحية)، ويطبق هذا التنظير في النقد الروائي على رواية (ثمن التضحية) إذ يرى أن «القصة تمضي إلى ختامها دون أن يجد ما كان يتوقعه و يترقبه بلهفة عارمة»[29]، ويشير بهذا إلى فن الحبكة في الرواية و مدى إتقان الروائي لها.

ونقد الفلالي لشاعرية اللغة في رواية (فكرة) يعتبر - أيضًا- ضمن النقد الفني المهتم بتقنيات الرواية ومنها اللغة، فيسم السباعي بأنه «شاعر وإن لم يدّع الشعر، شاعر وإن لم نسمع له بيتًا واحدًا، يترك نفسه على سجيتها في تعبيره فيأتي تعبيره شعرًا مرسلًا محلقًا كأحسن ما يكون التحليق والرفرفة»(30).

وهو الأمر ذاته الذي نجده عند محمد حسن عواد في نقده لرواية أو لقصة (مرهم التناسي) التي يسِمها بـ «انعدام الجو الفني، وعرّف مراده بالجو الفني بأنها المعلومات والبيانات التي يجب أن يعرفها القارئ عن زمان الرواية والمكان والمناخ العام والشخصيات»(31).

ويعتمد عبدالله عبدالجبار في نقده الفني على نقد الشخصية في رواية (فكرة) إذْ يبدو في عرض قصة حياتها «رتابة وجمودًا دون أن ترى ما يرسمه شريط الذكريات على وجهها من انفعال الابتهاج والسرور»(32).

وإحدى مناهج النقد الروائي في تلك المرحلة المنهج الاجتماعي في النقد، إذ إن الناقد يحاول الموافقة بين النص الروائي وبين الواقع، ويتعامل الناقد مع النص الروائي باستحضار واقعه المعيش ليجعل النص دستورًا للواقع، ويظهر هذا في نقد عبدالله عبدالجبار لرواية (ثمن التضحية) حينما يعتبرها «تصور مشكلة خطيرة اقتضاها تفتح أعين المتعلمين الجامعيين على بنات مثقفات من بيئة أخرى غير بيئتهم»(33) فيقاربها مقاربة اجتماعية، ويتخذ منها نصا ينقد بها عادات المجتمع و يُسفر به عن إشكالات المجتمع، وهذه هي المنهجية التي يعتمدها النقد الاجتماعي.

ولعل العلاقة بين الإبداع الروائي والنقد في مرحلة النشأة يشوبه شيء من التضاد والتنافس بناء على ما كان سائدًا من المعارك الأدبية في تلك المرحلة، ولهذا يعيد سحمي الهاجري الأثر السلبي للنقد الروائي على الإبداع الروائي بأمرين:

«أنه ساهم في وأْد الروايات وإطفاء وهجها، وإقصائها عن المشهد فترات طويلة، والثانية وهي أبلغ ضررًا من الأولى وفرع منها: أن النقاد المتأخرين تأثروا بتلك الأحكام ووجهت طروحاتهم، ووجدوا فيها راحة من البحث و التمحيص فرددوا أكثرها، وكرسوها باعتبارها أحكاما نهائية»(34).

وإلى هنا فإننا نلحظ اهتمام النقاد بالجانب الفني و الموضوعي في النقد الروائي على أننا لا يمكن أنّ نعتبر هذا الطرح النقدي طرحًا عميقًا يلبي حاجات الفن الروائي إلا أنّ محاولاتهم النقدية في الجانبين التقني و الموضوعي تنبئ عن إصرار في الترقي النقدي، وإن كانت شائبة الضعف لا تفارقه البتة.

- أيقونات التحديث في النقد:

إن اهتمام النقاد بالحديث –في زمن النشأة– نقدًا وأدبًا ينصب على المعنى فحسب و ليس على المنهج ، و نلحظ ذلك عند أحد «أبرز الداعين إلى نبذ القديم واطراحه واحتذاء أساليب المجددين من مبدعي الأدب في الوطن العربي والمهجر محمد حسن عواد، وهو من أكثر الداعين إلى الجديد صلفًا واندفاعًا»(35) ومع ذلك فإن مانجده في (خواطر مصرحة) وهو الكتاب الذي أخذ على ذاته أن يكون صريحًا في طرحه، وصادمًا في نقده لكل المناصرين للقديم،

فالتحديث في النقد في هذا الكتاب لا يخرج عن كونه نقدًا للمعنى؛ كما نجده في رفضه «للأفكار المائتة التي دفنت مع عصور أبي نواس والشاب الظريف والبحتري وعنترة وأبي العتاهية، فلاتصلح لنا»[36]، فالنقد هنا يتمحور حول معنى الأفكار والأدب وليس في منهج تناول الأدب والفكر، ويشحذ هذا الرأي أننا لم نجد في هذا الكتاب أيّة إحالةٍ إلى منهجية حديثة أو كتاب نقدي حديث غربي. ومما يدل على عدم اهتمامهم بالنقد الحديث أو رفضهم له أو عدم اطلاعهم عليه أنهم لم ينقلوا عن الكتب الغربية التي اهتمت بالنقد الحديث في تلك المرحلة، ويصدق هذا على كتاب الفلالي المهتم بالنقد الخالي بتاتًا من أيّة إحالة إلى النقد الحديث.

وعندما نهتم بالبحث عن مصطلح (النظرية) في طرحهم النقدي فإننا لا نكاد نجده إلا عند حسن القرشي بعموم دون أدنى إحالة أو تبيين، وذلك في معرض نقده لنقد الفلالي حينما لمّح له باستحضار أسس النقد و موازينه و«نظريات معترف بها»[37]، فلم يبين القرشي هذه النظريات المعترف بها إلا ما ذكره من عدم تقديس الأدباء، وعدم محاكمة الأديب بآخر نصٍ أدبي له.

ولعله لم يردْ مصطلح (النظرية) بمعناها الغربي إلا في (1959م) عند عبد الفتاح أبو مدين[38]، وحتى إيراده للمصطلح جاء عابرًا ومعلقًا فيه على المليباري الذي عرض بعض الآراء حول الرواية لسومرست موم وعبدالمجيد السحار وغيرهم ، ويظهر موقفه من هاته النظريات موقف الحياد بلا قبول ولا رفض حينما يرى أنها «ليست قوانين محددة لا يمكن تجاوزها» [39].

ولعل رفض عبدالله عبدالجبار للرمز في الشعر دليلٌ على رفضه للنقد الحديث الذي يعتمد على الرمز أو التأويل، فهو يدعو إلى الوضوح ويرفض التأويل والترميز، وذلك في معرض رده على الفلالي في معنى بيت العواد:

وخلقت أفكار التشاؤم فيـك تلتذع الـفؤاد

بقوله عن رفض الرمز: «ولكم كان بودي لو أن الشعراء عندنا فكوا هذه المغاليق و أوضحوا لنا وللأجيال الآتية ما وراء السطور، وإلا كان لهذا الوضع أثره السيئ على نتاجهم الأدبي عندما يتناوله النقاد بالدرس والتحليل»(40).

والبحث في النقد الحديث عند نقاد مرحلة النشأة يحيلنا إلى ضعف في استلهامه مما جعل حسين بافقيه يحاول جاهدًا أن يربطهم بالنقدِ الحديث من خلال محاولة فهم نصّ عبدالله عبدالجبار المُشكل حول كتاب (فنون الأدب) الذي جاء مشكلًا بقوله: «فنظرة في كتابة (فنون الأدب)»(41)، وذلك حينما وظّف نص عبدالجبار في إدخال حمزة شحاته في هذا المضمار ليستدل به على أنّ «أغلب الظن أن شحاته – وهو القارئ النهم – قد قرأه و انتفع به»(42)، فهذه المحاولة الاستدلالية تعطينا إشارة كبرى إلى ضعف ارتباطهم بالنقد الحديث.

وينجر هذا الانحصار في النقد القديم على النقد الروائي إذ إنهم ينقلون اصطلاحات القدماء في نقدهم للرواية، من حيث الاهتمام بالمعنى الظاهر دون التأويل أو دون الاعتماد على نظريات السرد في تلك المرحلة.

- نتائج البحث:

قد يقنعنا هذا البحث بضعف النقد الروائي في مرحلة النشأة، وبالخصوص حينما نقارنه بالنقد الروائي في العالم العربي أثناء تلك المرحلة الزمنية ، و حتى لو استحضرنا قلّة الإبداع الروائي في السعودية حينها إلا أن الرواية قد اتخذت موطنًا لها في العالم العربي مما يجعلنا نتساءل عن انعدام أو ندرة المقالات النقدية للرواية العربية في تلك المرحلة.

ويستبين لنا من خلال هذا البحث أن ارتباط النقاد بالنقد الحديث –في مرحلة النشأة – كان ارتباطًا ضعيفًا يتأرجح بين الرفض وبين عدم الاطلاع أو محاولة الحياد في القبول والرفض.

ومن هذا البحث نستطيع أن نوقن بأن منهجية النقد الروائي في مرحلة النشأة كان يغلب عليها التشرذم والانطباعية بشكل أكبر من المنهجية النقدية الواضحة، بل إن النقد الروائي يكاد يكون تقريظًا أو تعريفًا بالرواية أكثر من كونه نقدًا أدبيًا للسرد.

الهوامش

(1) لسان العرب، مادة رود.

(2) الفيروزبادي، القاموس المحيط ، مادة الرود ص 284.

(3) أبو مدين، عبدالفتاح ، أمواج و أثبات ص 449.

(4) الشامخ ، محمد، النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ص 84.

(5) الشامخ، محمد، النثر الأدب في المملكة العربية السعودية ص 89.

(6) الشريف، فهد، حركة النقد في الصحافة ص 202.

(9) الشامخ، محمد، النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ص 90.

(8) راجع كتاب الغربال ص ص 32-120.

(9) لشريف ، فهد، حركة النقد في الصحافة ص 50.

(10) عواد، محمد، خواطر مصرحة ص 115.

(11) الشريف، فهد، حركة النقد في الصحافة ص 54.

(12) الفلالي، إبراهيم، المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار)، ص101.

(13) عبدالجبار، عبدالله، مرصاد المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص 265.

(14) عبدالجبار، عبدالله، مرصاد المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص 265.

(15) أبو مدين ، عبدالفتاح ، أمواج و أثبات ص 479.

(16) الفلالي، إبراهيم، المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص53.

(17) الفلالي، إبراهيم، المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص103.

(18) الفلالي، إبراهيم، المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص105.

(19) أبو مدين، عبدالفتاح، أمواج وأثبات ص 479.

(20) القرشي، حسن، نقد المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص295-297.

(21) شلش، علي ، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث ص 59.

(22) اعتمدتُ في عدد الروايات وتواريخها على كتاب معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية – الرواية ،خالد اليوسف و حسن الحازمي ص 19.

(23) أشار إلى هاته الخصومة : الشريف ، فهد ، كتاب حركة النقد في الصحافة دراسة وصفية و تحليلية ص 202.

(23) الشريف، فهد، حركة النقد في الصحافة ص 209.

(25) راجع: عبدالمقصود، محمد، وبلخير، عبدالله، وحي الصحراء، صفحة من الأدب العصري في الحجاز ص 435.

(26) الفلالي، إبراهيم، المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص٧٨

(27) الشريف، فهد، حركة النقد في الصحافة ص 199.

(28) عبدالجبار، عبدالله، كتاب المقدمات (ضمن المجموعة الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص 165.

(29) عبدالجبار، عبدالله، كتاب المقدمات (ضمن المجموعة الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص 170.

(30) الفلالي، إبراهيم، المرصاد ص 78.

(31) الشريف، فهد، حركة النقد في الصحافة (و نقل هذا عن الأعمال الكاملة للعواد، ولصعوبة حصولي على المصدر الأصل اعتمدت على النقل) ص 199.

(32) الشريف، فهد، حركة النقد في الصحافة ص 207. (نقلاً عن مقال لعبدالجبار بعنوان (فكرة في الميزان) في صحيفة البلاد السعودية.

(33) عبدالجبار، عبدالله، المقدمات (المجموعة الكاملة المجلد الخامس) ص 167.

(34) الهاجري، سحمي، بحث النقاد و روايات الرواد، ضمن ملتقى النقد الأدبي الدورة الأولى ص 45.

(35) العوين، محمد، المقالة في الأدب السعودي الحديث ج 2. ص 474.

(36) العواد، محمد، خواطر مصرحة ص 99.

(37) القرشي، حسن، نقد المرصاد (ضمن الأعمال الكاملة لعبدالله عبدالجبار) ص288.

(38) أبو مدين، عبدالفتاح، أمواج و أثبات ص 476.

(39) أبو مدين، عبدالفتاح، أمواج و أثبات ص 476.

(40) عبدالجبا، عبدالله، مرصاد المرصاد ص 277.

(41) عبدالجبار، عبدالله، مرصاد المرصاد ص 95.

(42) بافقيه، حسين، مضايق الشعر، حمزة شحاته و النظرية الشعرية ص 132.

تعقيب عبدالله الخطيب

بسم الله الرحمن الرحيم، قراءتي العابرة لهذه الأوراق ستنطلق من ثلاث نقاط:

النقطة الأولى: هي علاقة أو موقف هؤلاء الرواد بالتراث والتجديد - إن جاز التعبير - وذلك من خلال الأوراق التي طرحت.

النقطة الثانية، وترتكز على نظرية تحليل الخطاب، هي: سلوك الخطاب النقدي عند هؤلاء الرواد بشكل عام.

النقطة الثالثة هي: محاولة تأويلية للأسباب التي جعلت النقد يسير في اتجاه معين.

أما النقطة الأولى، وهي العلاقة مع التراث والتجديد، فإن محمد مفتاح على سبيل المثال عنده استعراض للسلوك العلمي للفلاسفة تجاه الحداثة، وبشكل عام هناك ثلاثة اتجاهات: اتجاه القطيعة المطلقة، والاتجاه المتأرجح. ويرتبط بميشيل فوكو حيث كان يتبنى القطيعة المطلقة، وعندما تعرف على مدى مدرسة فرانكفورت عدل عن رأيه، بمعنى: أنه متأرجح في رأيه حول الحداثة. الاتجاه الثالث وهو اتجاه التمازج والانفتاح لمواقع الأصالة والحداثة نأخذ من هذا ونضيفه إلى ذاك. إن كان لي الحق أن أضيف على هذه الثلاثة فسأضيف اتجاه الذوبان، وهو أن هناك من يطالب أن نذوب بشكل كامل سواء في التراث، أو في المدارس الغربية.

الدكتور حسن عندما يتحدث عن محمد الرميح - وأنا أستشهد بشيء من التصرف - يقول: «إن مفهومه للشعر يتسق مع نزعته النقدية العلمية ذات الطابع الغربي وعلميته ليست اشتراكية وإن أبدى إعجابه بمحمد مندور وغيره». وهذا محل قلق وتساؤل هنا. وبعد ذلك يقول الدكتور حسن إن الرميح يرى أن الشعر لكي يصل للعالمية لابد أن يفك الارتباط وينفصل عن القديم ذهنيا وفكريا، يعني: هناك إرادة بنوع من التأويل أن نثبت اشتراكية محمد رميح وأن هذا السلوك يتسق مع الفكر الاشتراكي الفوضوي هناك المدرسة الفوضوية، وهي التي تقول إننا لا نستطيع أن نتقدم إلا عندما ننسف ما خلفنا. الملاحظ هنا أن الرميح كأنه يتبنى القطيعة المطلقة ويشجع من يقصي التراث الأدبي العربي، ومن هنا نستطيع أن نقول إن رميح كان واضحا مثلما ذكر الدكتور حسن في توجيه بوصلته نحو التجديد والعزوف عن تراثنا الأدبي، بمعنى أنه دائما ما كان يذهب ليتلمس الطريق في مكان آخر.

بالنسبة لعبدالقدوس الأنصاري، والدكتور يوسف العارف: الأمر بالنسبة لي أكثر تعقيدا على مستوى الوضوح وتسمية الأشياء بأسمائها؛ لأننا نجد الدكتور يوسف يشير إلى أن الأنصاري إذا كان قد اختار الدرس النقدي وبرز فيه فإن له ملامح عامة أبهرت الريادة. وBن الفاعلية التي عرَّفت الناس به وبمدرسته النقدية التي تقوم أساسا على الانطباعية ككل الجيل؛ إذ لم تكن هناك مذاهب ومدارس نقدية معروفة في الحجاز كما هي اليوم، لكنه تأثر بالمدرسة النقدية التراثية التي كان الانطباع فيها سائدا ومتوجا كملمح نقدي تتأسس من خلاله الأطروحات النقدية، وإن خطا أبعد من ذلك فلن

يجد أمامه إلا شيئا من أطروحات مدرسة الديوان النقدية وبدايات ما يسمى بالنقد النفسي الذي كان رواده في مصر وغيرها من البلاد العربية المتأثرة بالأطروحات النقدية الغربية.

نلاحظ في الوقت نفسه أن الدكتورة فايزة تشدد على رفض عبدالله عبدالجبار للانطباعية بمعنى: أن الناقد لا تكفيه الذائقة وإنما هناك أدوات ومنهجية لابد للناقد أن يجيدها.

صالح بن سالم يختم ورقته بأن منهجية النقد الروائي في مرحلة النشأة كان يغلب عليه التشرذم والانطباعية بشكل أكبر من المنهجية النقدية الواضحة. السؤال هنا: عن أية انطباعية نتحدث؟ التساؤل يتعلق بمصطلح الانطباعية التي طغت كما تفضل الزملاء والدكتورة على الجيل. هل هي المدرسة الانطباعية التأثيرية والتأثرية الغربية المعروفة، بمعنى: «أنا أحس إذا أنا موجود» على غرار: «أنا أفكر إذا أنا موجود» لديكارت؟ فإن كان هذا ما تقصده هذه الأوراق فإننا نستطيع أن نقول: إن حضور هذه المدرسة كان مسيطرا في تلك الفترة. ونعتبر أن أكثر إسقاطات هذا الجيل النقدية انبثقت من هذه المدرسة، وإن كان هناك مذهب نقدي مواز للمذهب الغربي فهذا شي آخر، يعني: ما الذي تقصده من هذا؟

النقطة الثانية، وهي سلوك الخطاب النقدي من خلال نظرة شمولية للأوراق: نستطيع أن نستشف سلوكا ونطرح للنقاش نوعًا مقترحا لسلوك من هذه السلوكيات بحسب النظرة التي ترى أن «الخطاب» كالإنسان يحمل سلوكيات معينة. هناك الخطاب الإقصائي، وهناك الخطاب العزلي، يعني دائما لديه نزعة بعزل

الأفكار، وهناك الخطاب الانصهاري، يعني: يريد أن يعني ينصهر الآخرون فيه.

عندما نواجه مواضع في هذه الأوراق من عناوين ومصطلحات مثل المرصاد ومرصاد المرصاد وما يحصل في المشهد مؤخرا بين بعض الرموز الأدبية من التهديد والوعيد، نلاحظ أن المشهد متفجر وغارق بالأنا المكروهة كما يقول باسكال. وهنا يمكن أن نتساءل: لماذا لم يكن النقد الأدبي قادرا على أن يتجاوز هذا السلوك؟ وما مدى تأثير سلوك المرصاد والترصد على العقل العربي بشكل عام؟ وهل لهذا السلوك دور بتخلف المثقف العربي والسلوكي على وجه الخصوص؟

وهنا نقطة قد يكون التساؤل له مشروعية أكثر هل لعب التعليم والجامعات الدور الأكبر في تكريس ظاهرة الترصد والمرصاد تجاه المخالفين. الترصد والمرصاد ومرصاد المرصاد هنا يحضر قوله تعالى (إن ربك لبالمرصاد) فبعض المفسرين يفسر المرصاد بجهنم، ونتذكر هنا مقولة: "جهنم هي الآخرون" تحول هذا السجال إلى نوع من مفهوم الشللية والترصد السلبي. هناك مشكلة حقيقة على مستوى الاكتراث؛ يعني عدم الاكتراث بإطلاق الأحكام القيادية على مستوى النقد وغيره. وعندي أن الناقد إذا وقع في فخ الأحكام فمن الممكن أن نطلق عليه ما نشاء من الأوصاف والتسميات عدا أن يكون ناقدا.

النقطة الثالثة ـ وهي سريعة واختصرها ـ تتعلق بمحاولة فهم أسباب ضعف الفكر النقدي منذ النشأة حتى يومنا هذا. يبدو أن من أهم الأسباب أن النقد في مرحلة البدايات نظرا لعدم وجود جامعات

لم يرتبط بوسط علمي يكون خاضنا له ويضفي عليه طابع العلمية. ولكن المشكلة أنه حتى بعد أن وجدت الجامعات لم تؤثر في مسيرة النقد، بل على العكس بشكل عام كرست مفهوم العلاقة المأزومة والترصد والشخصنة، ولم تنجح في ظني هذه الجامعة في أن تؤسس لأرضية معرفية تنمو وتزدهر عليها قيم المعرفة كالعقلانية والشك والتحقق والتجرد وغيرها. هناك خلل كبير على مستوى فهم وظيفة النقد ومنزلة الناقد. وهل ما بين أيدينا في الحقيقة ينتج نقادا امتلكوا أدوات النقد، أم مجرد قراءات لبعض المهتمين؟

أنهي هنا مداخلتي بالقول : إن هذا الملتقى سيكتب له النجاح الكبير في ظني إن توصل إلى إجابة ـ ولو من بعيد ـ للسؤال: هل أضاء هؤلاء الرواد الطريق لمن خلفهم أم أننا كعادتنا تأخذنا العزة حتى النهاية؟ وشكرًا.

المقــالات العشــرة

قراءة لما وراء نقد يوسف ياسين لكتاب خواطر مصرحة

سعيد مصلح السريحي

مقدمـــة:

لا يمكن النظر إلى الصراع بين مختلف المذاهب والتيارات والاتجاهات الأدبية على أنه صراع منفصل عما يدور داخل بناء المجتمع من صراع يتجاوز المسألة الأدبية ليتصل بالشأن الثقافي عامة بل وببقية الشؤون سواء ما كان منها اجتماعيا أو سياسيا أو اقتصاديا وما يمكن أن يترتب على هذه من مصالح عامة لفئات أو جماعات أو خاصة لأفراد يمكن أن يؤثر اختلاف التوجهات الفكرية في مكانتهم الثقافية والاجتماعية أو مكاسبهم المادية التي تحققها لهم هذه المكانة.

ومن شأن ذلك أن يفرض علينا ضربا من النظر يسعى لاكتشاف ما يكمن وراء القيم المعرفية التي تبدو على سطح الخلافات بين المذاهب والتيارات بغية اكتشاف ما ليس معرفيا متخفيا وراءها ومحرضا عليها، انطلاقا من أن الخلاف الثقافي إنما هو في جوهره خلاف بين مراكز قوى في المجتمع وأن مجمل الصراعات الأدبية إنما تعبر عن تشبث فئة بما حققته من مكانة بينما تسعى فئة أخرى لكي تزحزحها عن مكانتها عبر مشروع تراه أكثر ملاءمة للراهن ولروح العصر.

في هذا الإطار تسعى هذه الورقة إلى اكتشاف ما يتخفى خلف المقالات العشرة التي نشرتها جريدة أم القرى في العشرينات من

القرن الماضي تحت توقيع قارئ لنقد كتاب محمد حسن عواد خواطر مصرحة والتي اتضح فيما بعد أن كاتبها هو يوسف ياسين الذي كان يرأس تحرير تلك الصحيفة آنذاك، وهي قراءة لأولى معارك الأدب الحديث في بلادنا والتي مثلت ذروة الصراع بين دعاة التجديد والقوى المحافظة التي تقف من ذلك التجديد موقف المناوئ.

الموقف من الشباب:

وجد يوسف ياسين وقد كان مديرا لتحرير جريدة أم القرى آنذاك الفرصة سانحة ليتخذ من نقد كتاب كتاب خواطر مصرحة نقدا لأدب الشباب في الحجاز وما كانوا يتداولونه من آراء ويعتمدونه من آساليب وما يدعون إليه من تجديد، وذلك ما صرح به في المقالة الخامسة من نقده الذي جاء في عشر مقالات نشرتها الجريدة حين قال (لم يكن غرضي فيما كتبت الرد على الكتاب لأن الكتاب بحد ذاته لا يستحق كل هذا ولكن المواضيع التي بحث فيها الكاتب وطرز البحث)[1].

وقد نعى يوسف ياسين على شباب الحجاز جميعهم ثقافتهم معيدا ذلك إلى إلى ما أشار إليه من نقص طرأ على طريقة تعلم النشئ في الحجاز الأدب العربي (فلو راجع الإنسان مكتبات شبان الحجاز لوجدها محشوة من مؤلفات رجال السوريين المقيمين في المهجر فترى البعض منهم يستظهر كثيرا من أقوالهم وينسج على منوالهم ويتخلق بآدابهم)[2].

وكما عاب على أولئك الشباب ما (تسرب على أدمغتهم من بعض المتفرنجين من كتاب سوريا ومصر)[3]، فقد نعى عليهم افتتانهم

بالغرب مؤكدا أن ذلك (من جملة أمراضنا الاجتماعية في الشرق وإن شئت فقل في البلاد التي تنطق بالضاد إن بعضا من شبابنا تربوا تربية غربية أغرموا بها فهم لا يروقهم من الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية إلا ما شاهدوه وأولعوا به في الديار الغربية)[4]، ومع أن العواد قد عاب على أولئك فتنتهم بالغرب إلا أن يوسف ياسين يستشهد بالعواد نفسه في نقده لكتاب خواطر مصرحة معيدا بعض ما جاء في ذلك الكتاب من الأحكام إلى تقليد العواد (لبعض الكتاب في الخارج الذين أغرموا بنقد الأوضاع الاجتماعية)[5].

ووسم يوسف ياسين الأدباء الشباب في الحجاز بالغرور معيدا ذلك إلى (أنهم لا يجدون أديبا كبيرا أو فحلا من فحول العلماء بينهم ليستطيعوا أن يقيسوا ما عندهم من العلم على ما عنده فيعرفوا قدر علمهم ولكنهم تساووا في العلم والفهم ثم التفتوا يمنة ويسرة فلم يجدوا من هو أعلم منهم فظنوا، وبعض الظن إثم، أن العلم كله هو ما عرفوه وأن الأدب كله هو ما درسوه ولذلك يحق لهم أن يحكموا ويحتكموا، ويحسنوا ما يشاؤون ويقبحوا ما يشاؤون ليحسن ويقبح إن طوعا أو كرها)[6].

ولم يكن ما ذهب إليه يوسف ياسين من نعيه على الأدباء الشباب تأثرهم بأدباء المهجر يخرج عما ذهب إليه قبله أحمد الغزاوي في مقاله الذي تضمنه كتاب المعرض حين تحدث عن أدباء المهجر مشيرا إلى كتاب «الأرواح المتمردة» لجبران خليل جبران (وأشباهها المحشوة بطانتها من إستبرق الزيغ والضلال وأنها لأكبر هادم يعمل معاوله في الرمق الذابل من حياتنا الأدبية والدينية)[7]، وكذلك

ما ذهب إليه محمد البياري في الكتاب نفسه من حديث عن خطر أدباء المهجر أو من اسماهم دعاة الاشتقاق (كالنعيمة وأشياعه فهذا لايختلف فيه اثنان من أنه أمر عقيم لا يعود على اللغة بسوى التخمر والتشعب ثم الاضمحلال فالعدم)[8].

صراع المصالح:

غير أن للمسألة وجها آخر لم تلبث المقالات العشرة أن انتهت إليه وهو وجه يتجاوز بالعلاقة بين الشباب ومن يناوئونهم أن تكون خلافا أو اختلافا حول الحفاظ على اللغة أو تقبل التجديد فيها، كما أنها لا تتصل بالجمود أو الرغبة في التجديد، ذلك أنها تشي بصراع كان يدور آنذاك حول مفهوم الاستحقاق للمواطنة ومن ثم الظفر بما يمكن أن تتيحه هذه المواطنة من مراكز قيادية ووظائف متقدمة في الدولة الجديدة الذي حلت محل دولة الأشراف.

تحدث العواد في خواطر مصرحة عن الفتى الحجازي والآنسة الحجازية والشعب الحجازي والناشئة الحجازية ولم يذكر الأمة الحجازية إلا في مقال واحد وقد جاء ذكرها من باب المشاكلة لما قاله أديب سوداني وصف الحجازيين بالأمة المهملة، كما لم يدر في خواطر مصرحة أي حديث أو ذكر لشعراء الحجاز للحجازيين، ومع ذلك فقد خصص يوسف ياسين ثلاث مقالات من مقالاته العشرة لمناقشة مفهوم الأمة ونقد شعار الحجاز للحجازيين معتبرا أن هذه المناقشة وذاك النقد أهم من مناقشة ونقد خواطر مصرحة، وهو ما يؤكد على ما تم طرحه سابقا من أن يوسف ياسين اهتبل فرصة مناقشة كتاب العواد لمناقشة أمور أخرى كان يتحين الفرصة المناسبة

لطرحها، مشيرا إلى أن شعار الحجاز للحجازيين مما يتم تداوله على ألسنة الناشئة ويتكرر في أقوالهم موضحا أن ذلك (تسرب إلى أدمغتهم من بعض المتفرنجين من كتاب سوريا ومصر)[9].

وكما كان العواد في خواطر مصرحة يتحدث عن الأمة العربية تارة والحجاز تارة أخرى فقد تحدث من شاركوا في كتاب أدب الحجاز عن الأمة العربية والإسلامية كما تطرقوا للقومية العربية، ولم يتحدث أحد عن الأمة الحجازية، غير أن شعار (الحجاز للحجازيين) ورد في آخر مقال من مقالات أدب الحجاز بقلم الصبّان نفسه جامع الكتاب، ويكشف السياق الذي جاءت فيه أنها لم تكن سوى شعار أفرغه الذين يرددونه من مضامينه ولذلك نعى عليهم الصبان هذه «الجعجعة» مؤكدا أنهم «يصرخون» بهذا الشعار دون وعي منهم لما يتوجب عليهم كي يكونوا مؤهلين لما ينبني عليه من استحقاقات (أين هي الدعامة القوية التي يرتكز عليها هذا القول: الحجاز للحجازيين؟ إنها يا قوم لكلمة أكبر مما تظنون وأعظم مما تتصورون، دعونا بالله من هذه الجعجعة وسيروا بنا في طريق العمل النافع الذي نستطيع أن نسحق به ما استحكم فينا من رذائل العادات، إن هذه الكلمة أيها الرفاق لا ينبغي أن يتلفظ بها إلا من تربى في وسط حر تحت راية الاستقلال التام ومن يستطيع أن يكوّن له رأيا مقبولا في إدارة شؤون أمته)[10].

وإذا ما ضممنا ما ذكره الصبان من «إدارة شؤون الأمة» إلى ما تحدث عنه العواد في خواطر مصرحة تحت عنوان «في آذان المتمرئسين» والذي عاب فيه على المتطلعين من الشباب إلى الرئاسة

دون أن يكونوا مؤهلين لها مؤكدا أن هذا المنصب (لا يجب أن يتسنمه إلا ذلك الرئيس العبقري الذي يجمع بين برديه نفسا عصامية عالية الشعور راقية الأخلاق فياضة العواطف قوية الحس منظمة الأفكار عاملة على إحياء نواميس الكون فإن كنت ذاك الذي يمكن أن يكون، أيها المتمرئس الشاب، فدونك المنصب أنت له وهو لك، أما أن تريد التمرؤس يا أخي وأنت ذاك المجرد من العقليات والنفسيات الواجبة الضعيف الإرادة والفكر الخائر النفس البسيط التجارب والمعلومات فلا) وأكد بعد ذلك ما أسماه المادة الأولى من دستور الترؤس والتي تقول «إن الوظائف بالكفاءة والاستحقاق»[11].

وإذا ما ضممنا الرغبة في «التمرؤس» التي خصص العواد مقاله لها إلى «الجعجعة» التي نعاها الصبان على من سماهم الرفاق كان بإمكاننا أن نذهب إلى أن شعار (الحجاز للحجازيين) لم يكن يخرج عن أن يكون حديث مجالس لا يكاد يرقى إلى مستوى أن يكون معتقدا سياسيا أو تعبيرا عن رغبة في التحرر يخصها كاتب من كتاب أدب الحجاز بمقاله أو العواد بخاطرة من خواطره المصرحة، ولذلك تأتى للصبان أن يؤكد على دلالة ذلك الشعار مؤكدا في الوقت نفسه لرفاقه أن تلك الدالالة (أكبر مما تظنون وأعظم مما تتصورون) كما تأتى أن يعتبرها العواد مجرد رغبة في «التمرؤس» من قبل من لا يحملون مؤهلات ذلك التمرؤس.

وإذا كان شعار (الحجاز للحجازيين) لا يتجاوز أن يكون حديث مجالس مفرغا من مضامينه السياسية فإن اهتمام يوسف ياسين به وتخصيصه ثلاث مقالات لمناقشته من بين مقالات عشر تتصدى لكتاب لم يرد فيه ذلك الشعار يحتاج منا أن نضع ذلك الشعار في

سياق الصراع الذي كان يدور بين مكونات المجتمع في الحجاز آنذاك ورؤية كل فريق لاستحقاقات كل فئة من تلك الفئات فيما يمكن أن يوكل إليها من أعمال أو يسند إليها من وظائف.

مفهوم المواطنة:

قدم يوسف ياسين لنقده شعر (الحجاز للحجازيين) بمناقشة مفهوم «الأمة» الذي رأى أنه لا يصح إطلاقه إلا على (بلد تكاملت فيه أمة واحدة لها حاضرها ومستقبلها ولها ماضيها الذي تكونت منه، فمتى وجدت هذه الأمة المستقلة جاز إطلاق اللفظ في مجموع الأراضي التي تقطنها تلك الأمة، لا في قطعة واحدة منها أو بلد واحد)[12]، وبنى يوسف ياسين على ذلك أنه إذا وجد أناس يقطنون بلدا من البلدان ولهم خصائص ومزايا يشاركهم فيها إخوانهم من بلد آخر وكانت تجمعهم الخصائص المشتركة مع وحدة التاريخ فمن العسير على أولئك النفر أن يدعوا في أرضهم دعوى (مونرو) في أمريكا[13]، ويقصد بدعوى (مونرو) قاعدة «أمريكا للأمريكيين» التي انطلق منها للتصدى لشعار الحجاز للحجازيين.

ولم يكن يوسف ياسين بحاجة إلى مناقشة هذه المسألة التي لم يكن يخالفه الشباب الحجازي فيها وهم الذين ورثوا مفهوم القومية العربية والأمة العربية من ذلك الفكر الذي كرسه القوميون العرب وتأسست عليه الثورة العربية الكبرى غير أن الذي حمله على ذلك ما أفصح عنه من حديث كان يتردد في المجالس يربط بين شعار (الحجاز للحجازيين) وأولوية أهل الحجاز في الظفر بالوظائف العامة والمناصب الهامة في الدولة الناشئة، وهو ما أفصح عنه في

المقالة الثامنة حين قال (وافتتن الجهلاء بهذا اللفظ لأنه أصبح قرينا للوظائف فإذا قيل بأن الحجاز للحجازيين يستفاد منها أن الوظائف يجب ان تكون للحجازيين)(14)، وبهذا يتبين لنا أن الحديث عن القومية العربية والأمة العربية الواحدة إذا كان قد تراجع عند الشباب في أحاديثهم في المجالس حين تعلق الأمر بالحصول على الوظائف تم استثماره من قبل يوسف ياسين، وهو السوري المولد والمنشأ، لتبرير وتكريس استحقاقه للوظيفة التي يشغلها كمسؤول أول في الصحيفة الوحيدة التي كانت تصدر آنذاك والتي قام بنشر مقالاته فيها.

وقد قاد تحديد يوسف ياسين لمفهوم الأمة وما ينبني على هذا المفهوم من استحقاق إلى منزلق خطير حين راح ينعى على أبناء الجاز بأنهم خليط من أمم ليست عربية متخذا من ذلك التصنيف حجة يحول بها بينهم وبين ما يتطلعون إليه من مناصب أو وظائف عامة وذلك حين أخذ يقسم الحجازيين إلى عرب وأعاجم مسلما بأن سكان البادية والقرى والمزارع عرب أقحاح يتصلون بتاريخ الأمة العربية من أول نشأتها إلى يومها هذا، (أما سكان حواضر مدن الحجاز فقد اختلفت أجناس سكانها لما ارتادها من أجناس البشر الذين اعتنقوا الديانة الإسلامية وأصبح الكثير من سكان تلك الحواضر من أخلاط شتى، منهم من أضاع مزاياه وخصائصه التي ورثها من آبائه وأجداده ودخل ضمن الأمة العربية وعد عربيا، ومنهم من لم تمض على إقامته مدة طويلة فلا يزال يتكلم بلغة آبائه وبلاده التي قدم منها ولم تتمكن الأيام من جعل أمة مستقلة ذات شعور واحد واحداً من هذا المزيج المختلط)(15)، ومكنه هذا

التقسيم من القطع بأن سكان الحجاز ينقسمون إلى (قسمين لا ثالث لهما البتة، فنقول: يسكن الحجاز العرب ويقيم بينهم بعض من العجم، اي غير العرب، فالعربي في الحجاز هو ابن البلاد، وغير العربي الذي لم يتخلق بالخصائص والميزات العربية فهو من المجاورين الذين يقضون في الحجاز إما عملا دينيا أو عملا دينيا وتجاريا)[16]، ولهذا لم يجد يوسف ياسين ضيرا في أن يرد على من أرسل إليه رسالة خلال نشر مقالاته عن خواطر مصرحة لمزه فيها بأنه أجنبي عن الحجاز فيقول له (هل لحضرة «المتحجز» أن يخبرنا عن صلته بجاوا التي يمت إليها بنسب قريب ليعرف أينا الأجنبي عن الحجاز)[17]، وينعى على من يتطلع إلى الوظائف العامة في الحجاز (ولو كان مولودا من أب جاوي ووالدة شركسية)[18].

وإذا كان عدم التجانس بين الفئات المكونة لسكان الحجاز آنذاك يشكل مشكلة اجتماعية سياسية اتخذها يوسف ياسين وسيلة للتصنيف الذي رأى من خلاله أن الوظائف والمناصب تكون للعرب سواء كانوا من أهل الحجاز أو الوافدين عليه فيما ينبغي على غير العرب أو الأعاجم كما أسماهم أن ينصرفوا لأعمالهم التي يقيمون من أجلها سواء كانت أعمالا دينية أو تجارية، إذا كان عدم التجانس قد قاد يوسف ياسين إلى هذا التصنيف فإن واحدا من شباب الحجاز وكاتبا من كتاب أدب الحجاز قد وقف على هذه المشكلة وتأثيرها السلبي على الحياة في الحجاز، وعدها إلى جانب الجهل داء دفينا داعيا إلى إنشاء رابطة أدبية تحقق التآلف والتعارف، كتب محمد شيخ حمدي في أدب الحجاز: (نعلم أن في الحجاز دائين دفينين أولهما الجهل نذير الخراب والدمار وبشير الهلاك

والاستعمار ودواؤه الوحيد الشافي هو السعي في نشر العلم بين كافة طبقات الشعب والترغيب في التعليم بكل الوسائل والأسباب المقدور عليها وحث المتمولين على التبرع في سبيل هذا الواجب الشريف، الثاني هو فقدان الرابطة الدينية وفقدان الوحدة العنصرية وذلك لكثرة المجاورين من الأقطار المختلفة وهذا من الممكن تلافيه بإنشاء ناد للرابطة الأدبية يكون واسطة للتعارف والتآلف وصلة التفاهم والتوادد، إذ التعلم قد يغرس في النفوس هذه العواطف فيسعى الكل يدا واحدة في جلب الخير ودفع الضر عن هذا الوطن المشترك بالأسباب المعقولة والطرق المشروعة[19].

جذور الصراع:

وتعود هذه العلاقة المتوترة بين يوسف ياسين والأدباء الشباب في الحجاز إلى الصراع الذي كان يدور بين جريدة أم القرى في مكة وقد دخلت تحت الحكم السعودي وجريدة بريد الحجاز في جدة التي كانت لا تزال تخضع لحكم الشريف علي بن الحسين بعد تنازل والده له عن الحكم، وهو صراع كانت تؤججه المعارك الدائرة بين جيش الملك عبد العزيز ودفاعات الشريف علي إبان حصار جدة، وقد أشار حسين عرب إلى هذا حين تحدث عن (أسلوب الملاحاة الذي كان متبعا بين بريد الحجاز وجريدة أم القرى) مشيرا إلى أن ذلك انتهى بانتهاء جريدة بريد الحجاز[20].

غير أن الذي يبدو لنا أن تلك الملاحاة التي امتدت خلال الفترة ما بين صدور جريدة أم القرى في مكة في الخامس من جمادى الأولى عام (1343هـ) وتوقف جريدة بريد الحجاز عن الصدور في السابع

والعشرين من الشهر نفسه في العام الذي يليه، هذه الملاحاة لم تنته بتوقف بريد الحجاز عن الصدور وإنما تحولت إلى حديث مجالس ينفس الشباب به عن أنفسهم بعد أن وجدوا أنفسهم محرومين من فرصة نشر كتاباتهم بعد أن توقفت الصحيفة التي كانوا ينشرون فيها عن الصدور، وتحولت إلى ما يشبه النقمة حين يرون رجلا يعتبرونه «أجنبيا» يتولى تحرير جريدة ظهرت على أنقاض جريدتهم ويرون أنفسهم أولى منه بالمكان الذي يحتله خاصة أن علاقتهم بالعهد القديم والدولة الهاشمية قد انتهت وأن قبولهم وتقبلهم للعهد الجديد مهد له ما كانوا يستشعرونه من مع عانوا منه أيام حكم الشريف قبل تنازله لابنه الشريف علي.

لم يكن يوسف ياسين بمكانة وكفاءة محب الدين الخطيب الذي تقبله أهل الحجاز حين تولى رئاسة تحرير جريدة القبلة التي صدرت في أعقاب الثورة العربية الكبرى، فلم يكن من بين أبناء الحجاز حينها من تمرس بالعمل الصحفي في الوقت الذي كان فيه الخطيب يعد واحدا من رواد الصحافة منذ اتصل بها حين كان يكتب وينشر ما يترجمه عن التركية في صحيفة ثمرات الفنون البيروتية وحين عمل في الحديدة باليمن أسس شركة مستهمة للصحافة وأصدر جريدة باسم «جريدة العرب» وأنشا مطبعة باسم «مطبعة جزيرة العرب» وحين عاد إلى دمشق من اليمن شارك في تحرير الملحق الأدبي لجريدة «القبس»، وقد ظلت صلته بالصحافة مستمرة بعد توقف القبلة عن الصدور ورحيله من الحجاز فتولى في دمشق تحرير وإدارة جريدة «العاصمة» وحين استقر بعد ذلك في مصر عمل في جريدة «الأهرام» وأصدر مجلة «الزهراء» الشهرية وجريدة «الفتح»

الأسبوعية، ولم يكن ليوسف ياسين من ذلك شيء ولم يكن تحريره لمجلة «الصباح» التي كانت تصدر في القدس يؤهله لما كان شباب الحجاز يرون أنهم قد اصبحوا مؤهلين له بعد مشاركاتهم في جريدة القبلة وتمرسهم بالكتابة في جريدة «بريد الحجاز» وقبولهم بالولاء للدولة الجديدة التي حلت محل الدولة الهاشمية

أما شعارات القومية العربية التي حاول أن يتذرع بها يوسف ياسين كسبب لاستحقاقه رئاسة تحرير جريدة أم القرى فقد كان يمكن لها أن تكون مقبولة حينما كانت تلك الشعارات متداولة وسائدة في زمن الشريف علي والثورة العربية الكبرى، وليس في زمن أصبح فيه مفهوم الدولة الوطنية هو المستقبل القابل للتحقيق والقادر على تحديد ملامح الدول العربية وسياساتها في ترسيخ أمنها ورسم معالم نهضتها.

ولم يكن الشباب الذين كانوا ينقمون على يوسف ياسين مابلغه من مكانة ومنصب في رئاسة تحرير الصحيفة التي حلت محل صحيفة القبلة التي نشر بعضهم محاولاته الأولى فيها وجريدة بريد الحجاز التي كان كثير منهم من كتابها قد بلغوا السن التي تجعلهم يطمحون إلى منصب كان يشغله محب الدين الخطيب حتى وإن لم يكن من أبناء الحجاز.

لم ينس شباب الحجاز ممن كانوا كتابا في جريدة بريد الحجاز الملاحاة بينهم وبين يوسف بياسن الذي كان يرأس تحرير جريدة أم القرى كما لم ينس يوسف ياسين لأولئك الشباب تلك الملاحاة وليس بمستبعد أن يكون ما يدور في مجالسهم قد بلغ سمعه وأن يكون ما يتطلعون إليه قد أثار في نفسه الريبة والخوف ولذلك راح ينعى

عليهم في المقالة الثامنة من مقالات نقده لكتاب خواطر مصرحة تطلعهم للحصول على مناصب ليسوا مؤهلين لها، ولعل الرسالة التي تلقاها ممن وقعها بإمضاء ناقد قد أكدت له هذه المخاوف وهي الرسالة التي نشر بعض سطورها في المقال الأخير من المقالات العشر وفيها يذهب الناقد إلى أن كاتب مقالات نقد العواد (نسي فريقا رابعا أجنبيا من شأنه الازدراء والحط من كرامة كل حجازي يصدر تأليفا أو يكتب مقالة خشية من أن يظهر يوما على منصات كراسيهم«الأجانب» وعلى هامات مناصبهم فقام يطعن فيهم خوفا على مركزه من أن يتزعزع)(21).

لم ينشر يوسف ياسين أيا من مقالات محمد حسن عواد التي رد بها على نقده لكتابه، كما لم ينشر من رسالتي «ناقد» و«حجازي» إلا مقاطع اجتزأها من كلتا الرسالتين للرد عليهما وتوظيف ما أراد توظيفه منهما لتوضيح ما يراه وتأكيد موقفه من الأدباء الشباب وما يسعى إلى البرهنة عليه من ضعف ما يكتبونه.

بقيت العلاقة محتدمة بين يوسف ياسين والشباب الذين كانوا يمثلون الطبقة المثقفة في الحجاز، وازدادت العلاقة توترا وعدم الرضا حدة، وقد يكون هذا التوتر هو ما أفضى من قبل إلى حجب اسم يوسف ياسين من أن يكون في رأس الصفحة الأولى من الجريدة ليتراجع إلى الصفحة الرابعة والأخيرة ثم يحتجب نهائيا بعد ذلك.

وجاء صدور جريدة «صوت الحجاز» في اليوم السابع والعشرين من شهر ذي القعدة سنة (1350هـ)ليضع حدا لهذا الاحتدام ويحقق لشباب الحجاز ما كانوا يتطلعون إليه من صحيفة تتولى نشر

كتاباتهم وتمنحهم الفرصة للتعبير عما يتطلعون إليه من تحديث للأدب وتجديد في اساليب الكتابة، وقد تحدث صاحب امتياز إصدار جريدة صوت الحجاز محمد صالح نصيف في حوار معه عن ظروف إصدارها مشيرا إلى تمنيات الشباب التي كانت (تدوي في مجالسهم الخاصة والعامة بإيجاد صحيفة وطنية تساعد على النشر وخدمة الوطن) خاصة أنه (لم يكن لديهم مجال لإظهار مواهبهم واستكمال ثقافتهم ونشر آرائهم)[22]، وهو الأمر الذي أشار إليه من قبل في افتتاحية العدد الأول عندما أوضح البواعث الدافعة لإصدار الجريدة.

وإذا كان محمد صالح نصيف قد ذكر أنه تقدم بطلب الإذن له بإصدار صحيفة فإن محمد على مغربي استنتج من الخطاب الذي رفع للملك عبدالعزيز للإذن بإصدار الصحيفة يكشف عن أن إصدار الصحيفة تم بتوجيه من قبل الملك عبدالعزيز نفسه، ويمكن لنا أن نتفهم ذلك لما شكله صدور صحيفة صوت الحجاز من وضع حد للتأزم الذي كان محتدما بين العاملين في جريدة أم القرى والشباب الذين لم تكن أم القرى تمنحهم الفرصة التي يتطلعون إليها من نشر كتاباتهم والتعبير عن آرائهم.

كانت جريدة «صوت الحجاز» النسخة السعودية من جريدة «بريد الحجاز» الهاشمية، فصاحب امتياز صوت الحجاز هو نفس صاحب امتياز بريد الحجاز وكتاب الجريدة الجديدة الناشئة هم نفس كتاب الجريدة القديمة التي توقفت عن الصدور غير أنهم كانوا جميعا يدينون بالولاء للدولة الجديدة التي منحتهم فرصة إصدار صحيفة خاصة بهم ينشرون فيها ما لم يكن متاحا لهم نشره في جريدة أم القرى وما كانت ظروف الحرب تحول دون نشره في

جريدة بريد الحجاز فانصب اهتمامهم على القضايا الأدبية إبداعا ونقدا ومناقشة فجاءت مختلفة في توجهها واهتمامها عن جريدة أم القرى على النحو الذي أوضحه الدكتور منصور الحازمي حين كتب (شعر المديح والمناسبات لم يأخذ الحيز الذي أخذه في صحيفة أم القرى كما أن بعض الأغراض التي كانت تظهر على استحياء في صحيفة أم القرى مثل شعر الذات والتأمل وشعر الغزل والطبيعة والوصف قد ازدادت وكثر الإقبال عليها في صحيفة صوت الحجاز ونلاحظ من جهة أخرى أن هناك موضوعات أو أغراضا جديدة لم تعرفها صحيفة أم القرى بدأت تظهر في صحيفة صوت الحجاز وتجذب إليها فيما يبدو الكثير من القراء)، وقد عد الحازمي من تلك الموضوعات أو الأغراض المعارك الشعرية والشعر الفكاهي والشعر المترجم(23).

ولم يكن أفق التجديد الذي كان يتوخاه الشباب آنذلك يخرج عن ذاك الذي مكنتهم من تحقيقه جريدة صوت الحجاز فلم يعد لشعر المناسبات والمديح مكانته التي كانت للشعراء قبلهم وبات بإمكانهم أن يكتبوا شعر الطبيعة والتأمل كما كان يكتبه شعراء المهجر وأن يخوضوا معاركهم الأدبية التي يسعون من خلالها إلى تبين ملامح الطريق وتصحيح ما يطرأ عليه من انحراف عن المسار وأن يتصلوا بالآداب الأجنبية فيترجموا منها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا.

ولم ينجح الدرس الذي حاول يوسف ياسين أن يلقنهم إياه حين كتب مقالاته العشرة ناقدا لخواطر العواد ومهونا من شأن الشباب مقللا من قدر ثقافتهم ملوحا بخطر ما يدعون إليه من تجديد وما يتأثرون به من اتجاهات وتيارات أدبية.

كانوا يعرفون يوسف ياسين، ويعلمون أنه ليس بالرجل المثقف ولا الأديب المرموق الذي يمكن لآرائه أن تحملهم على مراجعة ما يدعون إليه، كما كانوا يعرفون ما يقف وراء اختلافه معهم وحملته عليهم من خلاف على المصالح وصراع على الوظائف فلم يتجاوزوا بما قاله فيهم ولهم هذه الغاية، غير أن ما حملهم على شيء من التأني وكفكفة الجموح الذي بدا عليه العواد في خواطر مصرحة هو ما وجده العواد من عنت حين تصدى له مدرسو مدرسة الفلاح ونجحوا في حرمانه من العمل مدرسا فيها، وجذوة الحماس التي شعروا بها عند صدور جريدة صوت الحجاز ووجدوا فيها مجالا رحبا لنشر قصائدهم ومقالاتهم وكذلك معاركهم لم تتراجع إلا حين اختلط السياسي بالثقافي في أعقاب ثورة ابن رفادة وما استتبعته الشبهات التي دارت حول محرري جريدة صوت الحجاز فتم التحفظ عليهم فترة أرسلوا خلالها إلى الرياض ولم يلبثوا أن أطلق سراحهم ليعودوا مرة أخرى إلى ممارسة الكتابة بشيء من الحذر وتجنب ما يمكن أن يوقعهم فيه حماسهم من مآزق.

الهوامش

(1) محمد حسن عواد: خواطر مصرحة: ص: 198، تحرير وتقديم حسين بافقيه: جداول 1433-2012.

(2) المصدر نفسه: ص 179.

(3) المصدر نفسه: ص 198.

(4) المصدر نفسه: ص 186.

(5) المصدر نفسه: ص 186.

(6) المصدر نفسه: ص 182.

(7) محمد سرور الصبان: المعرض أو آراء شبان الحجاز في اللغة العربية: ص 22، المطبعة العربية بمصر 1345-1925.

(8) المصدر نفسه: ص 15.

(9) محمد حسن عواد: المصدر السابق: 198.

(10) محمد سرور الصبان: أدب الحجاز أو صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية شعرا ونثرا: ص 86، المطبعة العربية بمصر 1344.

(11) محمد حسن عواد: المصدر السابق: ص 108.

(12) المصدر نفسه: ص 201.

(13) المصدر نفسه: ص 200.

(14) المصدر نفسه: ص 209.

(15) المصدر نفسه: ص 208.

(16) المصدر نفسه: ص 208.

(17) المصدر نفسه: ص 208.

(18) المصدر نفسه: 209.

(19) محمد سرور الصبان: المصدر السابق: ص 78.

(20) مطبوعات الإثنينية الجزء 12: ص 56.

(21) محمد حسن عواد: المصدر السابق 217.

(22) محمد عبدالرزاق القشعمي: البدايات الصحفية في المنطقة الغربية (الحجاز): ص 72، إصدار نادي مكة الأدبي: الطبعة الأولى 1427.

(23) منصور إبراهيم الحازمي: معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية (2) صحيفة صوت الحجاز: ص 23، دار المفردات للنشر والتوزيع 1426-2005.

محمد حسن عواد وطموح التجديد..
بين الرغبة والتحقق

قراءة في حياته وإبداعه

أحمد سماحة

تقديـــم:

في سطور قليلة تكشف الستار عن حياة الرائد الراحل محمد حسن عواد يقول محمد بن عبدالله العوين في كتابه «الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد» ج 3: (حكى لي العواد عن حياته ونشأته فقال كنت شديد الحركة والتأمل والشيطنة والإقدام على الدراسة وقد عشت أشبه باليتيم، لأن والدي - رحمه الله توفي وأنا ما أزال في المدرسة طالبا فشعرت بالحاجة إلى الظل الذي فقدته ولكني لم أطأطئ رأسي للظرف القاهر وكان من عطف أمي وخالي بعض التعويض وأكملت الدراسة في مدرسة الفلاح..)(1).

هنا نتوقف قليلا أمام مفردات «شديد الحركة» و«التأمل» و«الشيطنة» و«الإقدام على الدراسة».. إذ تكشف لنا سيرة العواد عن جوانب تحقق تلك المفردات عبر حياته العملية والفكرية وصداماته ومعاركه الأدبية ولو توقفنا عند كل مفردة سنجد أنفسنا أمام متاهات وتناقضات ولكم في «خواطر مصرحة» مساحة للكشف وكذلك تقلباته في مناصب عديدة منها التعليم والشرطة والتجارة والصحافة وغيرها وأيضا في تعدد إبداعاته وموضوعاته التي طرحها في مقالاته.

ولا يمكن لنا أن نقيم إبداع وآثار محمد حسن عواد دون أن نعرف وندرس الواقع الذي نشأ فيه حتى يمكننا القول بريادة هذا

الشاعر والكاتب وحتى نتوخى العدالة في الحكم ولا نطرح حكما عليه كالذي طرحه د. عبدالله الغذامي حيث قال:

«ما نجده عند العواد لا يعد وأن يكون حزمة من النوايا الطيبة ولكن أعماله لا ترتقي إلى مستوى التجديد الإبداعي اللافت وهي مجرد أصداء أولية للإبداعات العربية في مصر تحديدا وفي العراق بعض الشيء».

- 1 -

لقد كان الوضع الاجتماعي الذي انطلق منه العواد ساكنا والتركيبة الثقافية تتسم بالمحافظة والجمود وثمة بادرة ما بدت كمحاولة للتغيير منذ انطلاقة العهد الهاشمي الذي خلف العصور العثمانية عام (1916م) وكان العواد حينها في صباه واعتبر البعض هذا العهد الذي استمر لثماني سنوات قبل انطلاقة الدولة السعودية بداية التخمر الفكري والتكون الأدبي لمجموعة من الأدباء منهم العواد وكان للكتيب الذي أصدره محمد سرور الصبان (1344هـ - 1926م) بعنوان (أدب الحجاز أو صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية شعرا ونثرا) الفضل في التعريف بهؤلاء الشباب وتقديمهم للساحة يقول الصبان في مستهل كتابه:

«أقدم بين يدي القارئ الكريم صفحة فكرية وجيزة من شعر الشبيبة الحجازية ونثرها لهذا العهد ولأول مرة في التاريخ الأدبي لهذه البلاد بعد فترة طويلة وقرون كثيرة قضى بها سوء الطالع لهذه الأمة وبهذا الوطن أن يكون علم الأدب فيها غريبا ومبتذلاً».

وإذا كان الباحثون عن بداية الأدب الحديث في المملكة قد اختلفوا حول تلك البداية.. هل هي بدأت في أواخر العهد العثماني

«1908-1916م» أم فى الفترة الهاشمية إلى مستهل العهد السعودي في الحجاز «1924م»،؟ وكان لكل باحث مبرراته وقد أرجع أحد هؤلاء الباحثين وهو د. منصور الحازمي انطلاقة الأدب الحديث إلى بداية الدولة السعودية الحديثة وظلت (كما قال) منطقة الحجاز حتى نهاية الحرب العالمية الثانية في مقدمة مناطق المملكة استهلاكا وإنتاجا لهذا الأدب بحكم عوامل كثيرة منها المركز الثقافي القديم وانتشار التعليم والصحف.

ولأن دراسة أدب المملكة العربية السعودية دراسة صحيحة وكاملة تتطلب التوقف عند المؤثرات السياسية والتاريخية والدينية رغم أنها تبدو عوامل غير مباشرة ولكن أثرها في توجيه الادب والفكر وأسلوب الحياة نلمسه في كثير من الإنتاج الأدبي ومنه إنتاج فارسنا محمد حسن عواد.

هذه الدراسة ستجعلنا نتوقف طويلا أمام أحداث وظواهر ووقائع كثيرة تتطلب مساحة ليس هذا مجالها، هذه المساحة سترجعنا إلى العهد العثماني بكل ظروفه ووقائعه وإخفاقاته وافرازاته ثم تقودنا إلى العهد الهاشمي الذي شهد صراعات كثيرة وحروباً وتدخلات أجنبية خاصة من إنجلترا وقتها وأيضا ستأخذنا إلى دعوة الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب وآثارها في الجزيرة العربية بما فيها الحجاز قبل وبعد العهد السعودي

ويبدو لي أنه من المهم هنا أن نتوقف عند مؤثر هام ومباشر في الصحوة الفكرية والأدبية هذا المؤثر هو الصحافة وسنتجاهل عمدا التعليم ودوره والتطورات التي طالته خاصة بعد العهد السعودي «فهذا يحتاج الى بحث آخر».

- 2 -

وقت بروزالعواد كانت الصحافة الوسيلة الوحيدة للتواصل مع الناس فهي الناقل للفكر والإبداع.

وقد شهدت الصحافة أشعار وكتابات محمد حسن عواد قبل أن يصدر كتابه الأول الذي عده العديد من الباحثين والمؤرخين للأدب في المملكة أولى طلائع الأدب الحديث ومن هؤلاء د. منصور الحازمي الذي اعتبر كتاب «خواطر مصرحة» الذي صدر عام (1927م) أول حركات الصحوة في الأدب ويتحدث بلسان عصري ويدعو إلى نهضة شاملة وأنه تأثر فكريا وأسلوبيا بأشقاء من الأدباء العرب.

وكان العواد الذي ظهر بظهور الدولة السعودية في الحجاز على يد الملك المؤسس عبدالعزيز آل سعود، أديباً شاباً يجسد طموحات التغيير والتجديد وكان الاشد عنفا والأكثر اقتحاما وجرأة وقد عاش العواد حياته منفتحا على الجديد وعاصر التغييرات والأحداث الكبرى التي مرت على المملكة والعالم العربي وأنتج العديد من الدواوين والكتب وخاض معارك عديدة مع بعض الكتاب والشعراء ولكن يظل كتاب «خواطر مصرحة» في جزئه الأول نموذجا مبكرا للإحساس برسالة الأديب فقد تناول قضايا عديدة منها الفقر والتفكك وضرورة الوحدة وتعليم المرأة وجمود علماء الدين، ولم يكن للأدب والنقد في «خواطر مصرحة» سوى مساحة صغيرة.

وعندما نتحدث عن الصحافة قبل توحيد البلاد علينا ان نبدأ من منطقة الحجاز دون مناطق أخرى لأنها كانت تملك من المميزات والتعليم ما يسوغ ظهور الصحافة فيها قبل غيرها.

وهنا نشير إلى طورين للصحافة الأول عثماني وهاشمي والثاني صحافة الدولة السعودية التي نقلت صحافة الأفراد إلى صحافة المؤسسات وهذه الصحافة تعد المصدر الوحيد لكثير من الإنتاج الأدبي الذي لم ينشر بعد في كتاب .

ونحن هنا في مجال الصحافة نتوقف عند الطور الأخير من تاريخ الصحافة والمستمر حتى الآن وهو «المؤسسات الصحفية» إذ صدر قرار مجلس الوزراء في الثالث والعشرين من جمادى الأولى سنة (1383هـ) بإلغاء امتياز كافة الصحف في المملكة ومنحه شركات أو مؤسسات أهلية... وبناء على هذا المرسوم أنشئت مؤسسات صحفية عديدة مازالت حتى الآن منها عكاظ، والبلاد، والندوة، والمدينة، واليمامة، واليوم.

تلك لمحة سريعة أو إطلالة على الواقع الاجتماعي والثقافي الذي برز فيه العواد رائداً إلى جانب العديد من الرواد ممن كان لهم روح التجديد او التحديث في الثقافة المحلية وليس في الشعر وحده.

تلك الإطلالة وإن كانت هامة في الحديث عن إبداع وريادة العواد إلا أن عناصرها لم تعد اليوم ذات شأن كبير فقد تضاءل تأثيرها بتطور شكل الحياة وتقدم وسائل الاتصال

- 3 -

في المناخ الذي مررنا عليه سريعا كانت نشأة العواد الفكرية والثقافية وكان التعليم مايزال تقليديا ولا يدفع إلى التفكير الفاعل إذ اعتمد على كتب تراثيه لم تحقق جيدا ولم تشبع رغبة طالب متفتح طموح كان يميل إلى المنطق والتاريخ والنحو والعلوم العقلية البعيدة

عن الحفظ وقد دفعه ذلك إلى البحث والافاده من أساتذته ممن درسوا في الأزهر والشام وكذلك التعرف على الأدباء مثل حمزة شحاته ثم محمد سور الصبان ومحمد سعيد العمودي ومحمد عرب وعبد الوهاب آشي الذي قدم لكتابه خواطر مصرحه ج 1.

وقد أشار العواد إلى علاقته وتواصله مع هؤلاء الأدباء في مكة وغيرها في كتاب له.

ومن خلال دراستنا لحياة العواد لمسنا ثقافته الواسعة واطلاعه على إنتاج المفكرين والأدباء والشعراء العرب وإعجابه الكبير بالبعض منهم خاصة ابن الرومي والعقاد الذي بعث له العواد قصيده مديح عندما زار الحجاز عام (1356هـ) قال فيها:

يا أمـام البناة للأدب الحي بمصـر وشاعر الأجيـال

أطربتنا على السماع لحون منك سامرتنا طوال الليالي

1. وكما تأثر ببعض الأدباء انتقد بعضهم الآخر، وكان إيمان العواد لايتزعزع بأن الأدب من أقوي العوامل في إيقاظ الأمه وإصلاح شأنها كما قال في «خواطرمصرحة» ص 9.

ولذا شارك مشاركه فاعلة في تأسيس بعض الأندية الأدبية ومنها نادي جدة الأدبي الذي نحن في رحابه الآن.

لقد كانت القراءة هي المصدر الرئيس في تكوين ثقافة العواد إذ لم تتعد دراسته المرحلة الثانوية ومن خلال القراءة تعرف على العالم الذي يحيط به بل وانتمى فكريا وربما انتسب إلى بعض المدارس التي عملت على التجديد في الأدب كمدرسة ابولو التي نلمح تأثيرها في الدعوة إلى نبذ التقليد والاحتفال بالشعور الصادق والطلاقة الأسلوبية.

والأخذ من الأدب الغربي وحب الجمال والاهتمام بالمواضيع الفنية والتصوف، كما نلمسه في مقالات أبو شادي الذي أثنى على العواد وأشاد به في اذاعة صوت أمريكا واصفا إياه بالشاعر المجدد[10].

- 4 -

مؤلفاته:

قدم العواد للمكتبة السعوديه العديد من المؤلفات التي وقف عندها المهتمون والباحثون والقراء وتنوعت هذه المؤلفات بين الشعر والتحليل التاريخي والنقد الأدبي والقصة.

ونشير هنا في إطلالة سريعة إلى بعض هذه المؤلفات التي طبعت والتي كان أولها كتاب «خواطر مصرحة» (الذي سنتوقف عنده لاحقا) وقد نشر الجزء الأول منه عام (1926م) وصدر عن المطبعة العربية بمصر لصاحبها خير الدين الزر كلي وكتب الجزء الثاني على مراحل عديدة ونشر الجزءان معا في كتاب واحد عام 1961م.

«من وحي الحياة العامة» - مقالات قصيرة - تناولت مواضيع شتى نشرت في جريدة المدينة وجمعت في كتاب.

«مؤتمر الأدباء العرب في لبنان» وقد تناول فيه وقائع المؤتمر الأدبي الأول الذي أقامته جمعية (أهل القلم) في إبريل عام (1954م).

«محرر الرقيق» وهو دراسة وترجمة لما قام به سليمان بن عبدالملك بن مروان من تحرير للرقيق وكفاحه في محاولة تحرير الأساليب القديمة في الدولة الأموية والملفت تلك المقارنة بين سليمان وأبراهام لينكلون الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الأمريكية

الذي حرر الرقيق – الكتاب صدر عام (1954م) عن دار الطباعة الحديثة بالقاهرة.

«آماس وأطلاس» الديوان الشعري الأول للعواد وقد جمع فيه كل قصائده منذ الصبا كما أشار في المقدمة التي ضمنها الكثير عن قصائد الديوان وأيضا شرحاً للعنوان الذي اختاره والذي يشير إلى أيام ذهبت من العمر وصحائف تقادم عهدها وخيف عليها من المحو، الديوان طبع عام (1952م) بمطبعة دار الكشاف ببيروت.

«البراعم أو بقايا الآماس» ظهر هذا الديوان عام 1954م وهو كما أشار العواد يتمم ديوانه الأول «آماس وأطلاس» وصدر أيضا عن دار الكشاف ببيروت.

«نحو كيان جديد» وهو الديوان الثالث ويحوي إبداعات العواد في عمر مابين العشرين والثلاثين واتجه فيه كما يقول إلى التأمل الفلسفي وصدر عن دار المعارف بمصر.

وهناك الديوان الرابع «في الأفق الملتهب» الذي يضم شعر مابعد الثلاثين والديوان الخامس للشاعر في ترتيب المطبوعات هو ديوان «رؤى أبولون» وصدر مع الأفق الملتهب في أسبوع واحد عام (1960م) وطبع بمطابع دار سعد بالقاهرة والتي حملت بعد ذلك اسم مطابع القومية العربية.

وللعواد بعض الإصدرارت الأخرى منها ملحمة شعرية حملت اسم «الساحر العظيم».

ونلمس في شعر العواد محاولات التجديد والنزعة الرومانتيكية والتأمل الفلسفي والتجديد في الوزن والقافية ويعد أول شاعر حجازي كتب الشعر المنثور.

معارك أدبية:

عاش العواد حياة طويلة (توفي عام 1980م) شهد فيها تحقق الكثير مما دعا إليه وعاصر التغيرات والأحداث التي شهدتها المملكة والعالم العربي وأنتج خلالها الكثير من الكتب والدواوين الشعرية واشتبك مع العديد من الكتاب والشعراء في معارك شعرية ونقدية مثيرة ولعل أبرز تلك المعارك وأكثرها طرافة عندما وضع العواد مقدمة لأول كتاب أصدره أحمد عبدالغفور عطار عام (1354هـ) بعنوان (كتابي) وأثنى فيها كثيرا على العطار مما جعل بعضهم يأخذ عليه مبالغته ومن هؤلاء حسين سرحان الذي وقف عند المقدمه وتوجه إليها بالنقد القاسي العنيف ثم إلى العطار نفسه تعريضا ويعاتب العواد قائلا: «.. وإني لآسف جدا أن يقضي حضرة الأخ في كتابة المقدمات لأمثال هذه الكتب الرخيصة فليس هذا أول عهده بكتابة المقدمات. وإذا صح أن صديقنا يعي ما يقول – ولا أظن ذلك – فعقليته إذا أخذت في التأخر والانحطاط، أو تطور بشكل غير الشكل الذي ألفه الناس لتطور العقليات وتقدمها».

العواد بدوره لم يطق هذا النقد من سرحان ولم يحتمله عنه فصب جام غضبه علي مناوشه وألصق به تهما عديدة[10].

وأثنى على العطار مشيرا إلى أن أدب سرحان – من وجهة نظر العواد – لا يساوي قلامة أظفر.

ويضيق حسين سرحان بذلك النقد كثيرا ويدعو إلى البعد عن المهاتره والنقد البذيء ويدعو إلى تعديل مفهومات النقد وألا يضيق به أحد [11].

ولعل المتابع لمعارك العواد الأدبية لايمكن له أن يتناسى معركة قصة «مرهم التناسي» التي كان طرفاها عبدالقدوس الأنصاري ومحمد حسن عواد وآخرون. وكان ذلك عام (1352هـ) ودارت على صفحات جريدة «صوت الحجاز» الأعداد من (80-96).

تلك المعركه فجرها العواد بمقالة نقدية حادة مبينا أن القصة لافن فيها ولا روح ولا ذوق ولا خيال. وحمل علي القاص والقصة حملة شعواء ساخرا من أسلوب الأنصاري واستدعى خلال نقده إخفاق الأنصاري في تجربته الروائية الأولى «التوأمان».

وعلق على نقد العواد من رمز لنفسه «بكويتب» منكرا أسلوبه النقدي الملتوي، ودارت معركه شارك فيها عبدالحميد عنبر وغيره وامتدت على مدى (16) عددا من صوت الحجاز.

وثمة معارك عديدة أخرى فجرها كتاب العواد الأول «خواطر مصرحة» والذي سنتوقف عنده هنا لنختتم به تلك الورقة التي أشارت إشارات سريعة إلى أديب عصامي حمل على عاتقه محاولة تطوير وطن ليذكرنا وقتها بدون كيشوت مع الفرق فالطواحين التي حاربها العواد ليست وهميه أو طواحين الهواء.

خواطر مصرحة:

لا يمكن لمن يرصد حركة التجديد في الأدب بالمملكة أن يتجاهل كتابا صغيرا صدر عام (1927م) لشاب لم يتجاوز العشرين وقتها يتضمن عدة مقالات نقدية عنيفة تتناول الواقع الأدبي والاجتماعي والوطن و الوطنية وتعول على التغيير البناء والخلاق من خلال الإبداع.

لقد كانت جرأة الطرح وعنف النقد مما يلفت النظر في الكتيب فثمة ثورة على مناهج التعليم والأفكار السائدة وتبعية الأدب والتقليدية وثمة حماس شاب يستقبل الحياة الأدبية والاجتماعية بالدعوة للتغيير.

كان كتاب «خواطر مصرحة» أول إنجازات الشاعر والناقد والمفكر «محمد حسن عواد» الذي ولد بالحجاز عام (1906م)، وتلقى تعليمه بها، وشهد في مطلع حياته ميلاد الدولة السعودية ورسالة الإصلاح التي اضطلعت بها، وكان دوره الكبير في إثراء الحياة الفكرية والأدبية في هذه الدولة من خلال كتاباته وإبداعاته ومعاركه النقدية التي خاضها مع العديد من الكتاب والشعراء، كما أشرنا لقد كان العواد مبدعا صريحا وصادقا ومخلصا لإبداعه ولوطنيته ولعروبته، ولم يكن مهادنا منافقا، ورغم اعتزازه الشديد بنفسه وآرائه وثورته في النقاش وبالمجادلة إلا أنه كان يتحرك من منظور يتوخى النهوض بالإنسان والقيم الإنسانية.

لم تكن الظروف الاجتماعية والسياسية في منطقة الحجاز تلك التي وعى عليها محمد حسن العواد حسنة (وقد تناولنا جانبا منها أعلاه) إذ لم تستطع التغيرات التي تحققت في عام (1916م) أن تدفع بحركة الإصلاح إلى الأمام كما أشرنا ولكنها ألهبت نفوس الشباب ومنهم الكتاب والأدباء وأيقظت الوعي الوطني، لذا كان هم هؤلاء الشباب قبل بداية العهد السعودي في الحجاز هو التغيير والإصلاح خاصة أنهم قريبون من مصر ونهضتها الثقافية وكتابها المعروفين وكذلك الشام وما يصلهم منها من أخبار وكتب،لقد كان لكتاب «خواطر مصرحة» للعواد في وقتها دويه الهائل، رغم الحماسة

والانطباعية وغلبة النقد الاجتماعي على النقد الأدبي إلا أنه كان صرخة ضد التخلف الذي ساد البلاد تحت الحكم التركي، ودعوة للنهوض والالتفات إلى الوطن الذي يضم الجميع.

«العقل فوق الحس»إنك قلت ذاك..

فأين ذاك؟

دعني، وقم بالواجب الوطني، وابتدر العراك.

وابعث خواطرك الصريحة تخترق حجب السكوت.

وادع البلاد إلى الحياة.

فهل يروقك أن تموت؟»

تلك كانت منطلقات «خواطر مصرحة» التي عبر عنها العواد في قصيدته «جنون الناقدين».

«وطني أجهل أم سبات ..

أم غباء ..

ما اعتراك؟

لا حس عندك، لا حفيظة،

لا تحرك لا عراك.

تجري الحوادث في رباك

وأنت كالجسر الطريح.

ويهزك المتشردون فلا تضج ولا تصيح.

انهض بأهلك والبنين

تلك كانت دعوة «العواد» إنها من الوطن وإلى الوطن..،

إن قراءة «خواطر مصرحة» في شقها الأول الذي ظهر عام (1927م) تكشف عن رسالة العواد الاجتماعية ودوره كأديب في إبلاغ هذه الرسالة، وتحمل تبعات الجهر بها مما طغى على الجانب الإبداعي أو الأدبي.

لقد كان أسلوبه في الطرح أسلوب من يفكر فيما يكتب لا أسلوب من يفكر كيف يكتب كما يقول الأديب عبد الوهاب آشي، لقد طغت حماسة المصلح على إبداع الشاعر فقد آثر في شعره الجزالة والوضوح لا الرقة، وفي نثره الإيجاز والوضوح دون معاناة الإبداع.

- 5 -

في مقالات صغيرة ومتنوعة ضربت في أمور شتى وطالت الحياة الأدبية والاجتماعية كانت «خواطر مصرحة»، تلك التي خاطبت العلماء والشباب والمرأة والبسطاء والأدباء والشعراء والرؤساء «28» موضوعا تناولتها خواطر العواد ابن العشرين عاماً نمت عن وعي الكاتب وضميره وثقافته وكشفت عن طموحه وأمله في مستقبل وطنه لقد طالب بالنظر في كل ما هو سائد ومحاولة تغيير ما يكبل الانطلاق نحو أفاق المعرفة والنهضة بدءا من تغيير مناهج التعليم وانتهاء بتعليم المرأة والاهتمام بدورها فاعلة في المحيط الاجتماعي، مرورا بالدعوة للبحث عن موارد للاقتصاد غير موارد الحج.

لقد تعدت مقالات العواد محيط وطنه «الحجاز» إلى محيط الخليج العربي ومصر ، ليؤكد سعة اطلاعه وثقافته في هذا العمر المبكر، فقد أظهرت مقالاته وعيه بتاريخ العرب والغرب واطلاعه على بعض آدابهم، فثمة استشهادات في مقالاته لكتاب وأدباء من

العرب ومن غيرهم، وإشارات لقراءاته العديدة في مقالاته «الأمة الإفرنسية» و«بين الجزر والمد» و«البلاغه العربية» و«تحليل ولي الدين يكن» وغيرها ما يؤكد ذلك.

«إعجابي بالكتبة العصريين» أو الكرام الكاتبين، يكاد يكون منحصرا في أمثال ولي الدين يكن، والمنفلوطي، وأمين الريحاني، والعقاد، والآنسة مي، وسلامة موسى، وهيكل، والمازني من الكتبة الأحرار، وهؤلاء مع أعضاء الرابطة القلمية: جبران، نعيمة، عريضة، أبو ماضي إلخ.. كما ان إعجابي بالشعر الكلاسيكي العصري أعني النوع المعروف بالشعر الهندسي منحصر تقريباً في شعر الأول من هؤلاء، وشعر بشارة الخوري، وفؤاد الخطيب، وآخرين لا أتذكرهم الآن هؤلاء هم الشعراء الأحرار».

إذا كانت مقالات العواد في «خواطر مصرحة» تسودها الخطابية والحماسة والعنف والسخرية في ذلك الوقت، فإنها من وجهة نظرنا كانت تتناسب وما يسود ذلك الوقت من ركود وخمول فكري واجتماعي وتتمثل ما طرحه «الديوان» للعقاد و«الغربال» لنعيمة حيث الثورة على الفساد والمطالبة بالتجديد والحرية، ورغم ضيق مساحة حرية التعبير المتاحة في ذلك الوقت «للعواد» كما صرح بذلك مرارا عبر «خواطر مصرحة» إلا أن مساحة الجرأة والصدق في الطرح مذهلة.

وإذا كانت قراءتنا الآن لخواطر مصرحة تكشف عن العديد من الملاحظات بدءا من الخطأ في العنوان وبعض التقليدية والخطابية ألا أننا دون تمثل لظروف ومناخ الطرح لنا أن نعطي للعواد حقه

ودوره الذي يستحقه في الريادة وفي الصحوة التي تحققت بعد ذلك مع ميلاد الدولة السعودية، وما قامت به من إصلاحات طالت كل مناحي الحياة، وبعض ما حلم به العواد في خواطره.

- 6 -

لقد مثلت «خواطر مصرحة» علامة على طريق الصحوة وتمثلت قيمتها فيما طرحته وقتها من آراء كانت مساحة الأدب فيها قليلة، فكيف ينشأ أدب كبير في مناخ صغير؟

كان هذا سؤال العواد الذي طرحه مرارا بين ثنايا خواطره.

إننا هنا لا نقرأ خواطر مصرحة قراءة أدبية ناقدة فثمة مجال آخر لذلك، ولكننا نقدم إشارة لعمل أول كان له صداه ودوره، ونقدم لرائد تناولته أقلام كثيرة وكتب كثيرة ودراسات عديدة، رائد نهضوي ظل حتى وفاته عام (1980م) مفكرا وشاعرا وناقدا عنيدا وصلباً، يتوخى الحق ولا يقبل الرياء.

الهوامش

(1) الأدب الحجازي بين التفكير والتجديد، ج 3، ص 12 و13.

(2) حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية المركز الثقافي العربي – بيروت – د.عبدالله القذامي ص 59.

(3) الوهم ومحاولة الرؤيا دراسة في أدبنا الحديث. د. منصور ابراهيم الحازمي، ص26.

(4) أدب الحجاز أو صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية شعرا ونثرا – جمعه ورتبه محمد سرور الصبان مطبعة مصرح، ط 2 القاهرة 1378، المرجع نفسه ص 5.

(5) الوهم ومحاولة الرؤيا.. دراسات في أدبنا الحديث – مرجع سابق، ص 54.

(6) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية بكري شيخ أمين – دار صادر بيروت ط 2، 1978، ص 106.

(7) المرجع السابق ص 7-111.

(8) العواد في عالم الأدب طلال عبدالرؤوف الريماوي، رسالة مقدمة لمعهد الدراسات الشرقية.

(9) المصدر السابق، ص 49.

(10) «المقالة في الأدب السعودي الحديث» محمد بن عبدالله العوين، ج 2، ص 529.

(11) المرجع السابق ص 530.

الحجاز بعد 500 سنة
بين فن الرسائل والتخييل السردي

دراسة نص (الحجاز بعد 500 سنة)
من كتاب خواطر مصرحة لمحمد حسن عواد

شيمة محمد الشمري

مدخـــــل:

يعد فن الرسائل من أهم الأعمال الأدبية التي تسر بها النفس؛ لكونه موجها إلى أشخاص بأنفسهم، وكونه يكشف عن رؤية المرسل ووجدانياته وبراعته في هذا الفن، وهذا الفن يندرج ضمن إطار المنظومة الأدبية، ذلك أن كُتَّاب الرسائل استطاعوا تبادل الرؤى والأفكار التي تحمل طابعا أدبيا يتبين من خلال مشاعرهم وعلاقاتهم الاجتماعية والأدبية والوجدانية، بل إن الرسالة الأدبية هي شكل من أشكال الكتابة يختزل مقوماتها وخفاياها وأسرارها[1]، ومن هنا فإن للرسالة الأدبية علاقة وثيقة بالسرد وبكل مجالاته؛ لأنها بطريقة أو بأخرى تحكي مواقف كاتبها وتجاربه وأفكاره، وتصور شخصيته وترسم علاقته مع المكتوب إليه، وقد كان لهذا الفن حضوره البين في التراث العربي، وارتبط في كثير منه برسائل الولاة والقادة إلى عمالهم في الأقطار، وهي رسائل تأتي موجزة مكثفة في كثير من الأحيان، كما تأخذ الرسالة في التراث أبعادا واقعية وتخييلية ليس هذا مجال الحديث عنها، وقد ازدهر هذا اللون في الوطن العربي، فظهر كتَّاب كثر كان من أبرزهم: مي زيادة، وإبراهيم طوقان، وعباس محمود العقاد، وسعد البواردي، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وغسان كنفاني، وغادة السمان،

وجبران خليل جبران، وفدوى طوقان، وغيرهم من أدباء العصر الحديث.

ونص (الحجاز بعد 500 سنة) يقوم على فن الرسائل العريق في مجال الكتابة الأدبية قديمها وحديثها، الذي يمكن النظر من خلاله إلى هذا الفن باعتباره خطابا تواصليا يقوم على أفعال كلام ينتجها متكلم ويوجهها إلى مخاطب بقصد التفاعل معه. كما يمزج بينه وبين نمط من أنماط السرد المرتبطة بما يعرف بقصص الخيال العلمي.

وإذا كان فن الرسالة يضطلع بوظائف تداولية معينة، فإن قص الخيال العلمية يقوم على وظائف تخييلية تواصلية وجمالية ومعرفية، تهدف إلى إشباع الفضول المعرفي وحب الكشف عند الإنسان الذي يكاد يكون غريزة بشرية تطمح دوماً لمعرفة المستقبل وحب اكتشاف أحداثه.

غير أن تفاعل السردين في هذا النص جاءا لكي يلتحما بالتاريخي وينتجا معا خطابا قصصيا يرفض أن يجنس في نمط بعينه وهنا نشهد أولى مظاهر تفاعل الأجناس في هذا النص الذي كتب قبل (50) سنة خلت؛ فيتشكل نص تخييلي بامتياز.

ففي التخييل متعة إنسانية تدفعه إلى تجسيد المجرد وإلى تجريد المجسد وإلى خرق حدود الحسّ من خلال الانتقال في آفاق الزمن بجناحٍ التأمل الذي يخرق منطقية الزمن الطبيعي والفيزيائي ويطرح زمناً بديلاً عنه مثلما يصنعٍ الخيال عالماً افتراضياً قابلا للاستحضار لغويا ليصطنع منه نصاً بتقنيات فنية متعددة.

استنادا إلى هذا التفاعل، يمكن أن نقف مبدئيا على جملة من الأهداف الظاهرة والمضمرة ، يتعلق أولها بما تسعى إلى تحقيقه هذه الرسالة من هدف إنشائي يحمل في طيّاته أغراضاً جمالية- إمتاعية. في حين أنَّ هناك أهدافاً مضمرة هي تلك الأبعاد التي يستقفها القارئ وهو يفكك شفرات هذه الرسالة ليقف عند المقاصد الاجتماعية التي وجهت النص وهي مقاصد إصلاحية.

ويتجلى التاريخي في النص من خلال العودة إلى الوراء افتراضاً وهو ما يعرف بتقنية الاسترجاع (الفلاش باك) وذلك بعرض مؤشرات تصف واقعا يعود بنا إلى (500) سنة إلى الوراء والحديث عن الأجداد (منتصف القرن الرابع عشر هجري) حيث ينتقد السارد الإسراف بواجبات التحايا والأشواق والعواطف، فيقول: (أذكرهم حيث كانوا يبدؤون تحاريرهم بالتحيات والأشواق ويفعمونها بالأسئلة والاستفسار عن خاطر المكتوب إليه) ويحكي الراوي على لسان المرسلة عن (ذلك العصر المترامي في أكناف القدم السحيق) و(جدة القديمة) و(مهنة المطوف ووظيفة القابلة)، و(وسائل النقل القديمة كالجمال والحمير) وهي منقرضة في حاضر المرسلة / النص ..

غير أن هذا الجانب التوثيقي يظهر من خلال سرد قائم على الزمن المستقبلي الذي يقوم على الاختصار والاختزال والابتعاد عن التكلف، والسعي إلى الهدف مباشرة من خلال الولوج إلى الموضوع الرئيسي بأقل العبارات.

وإن من أهم ما يدخل هذه الرسالة/ النص حيز السرد مقدمتها، لاسيما الأسطر الثلاثة الأولى التي تشكل مفتتحاً للسرد

فيقول: (فتاة في الثامنة عشرة من حياتها، تشغل وظيفة رئيسة معمل للزجاج بجدة الجديدة، تكتب لشقيقها في بلدة «الوئام»... الكتاب الآتي).

تقوم هذه الافتتاحية على الإيهام بالقص الذي يبدو أقرب إلى بنية الخبر القائمة على إسناد القول إلى متكلم هو تلك الفتاة ويعطيها منذ البداية بطاقة دلالية من حيث العمر والوظيفة التي تشغلها .. والمكان ، والراوي هنا وهو خارج الحكاية، يقوم بمهمة نقل الخبر ويعلن في هذه المقدمة عن نوع النص إنه رسالة ، وعن طرفي الرسالة.

فهذا التقديم يدخلنا دائرة السرد الذي يتعالق مع فن القص. مع الإشارة إلى أن توظيف الرسالة في السرد هنا هو تعالق بين فنين، مع الاستفادة من التقنيات الفنية المميزة لفن الرسائل، من مثل عناصر الرسالة الأساسية المرسل والمرسل إليه (مسعد، ساعدة) والخبر المضمن داخل الرسالة بما تضمنه من أغراض ذاتية تميز فن الرسائل الشخصية المتبادلة بين الإخوة.

والرسالة هنا هي مسرح السرد منذ الأسطر الأولى، وحتى في عرض تفاصيل الأحداث التي تنقلها الفتاة إلى أخيها، فالكاتب «يعرض علينا شخصياته دائماً، وهي متفاعلة مع الحوادث، متأثرة بها»[2].

ومن عناصر التخييل في القصة، أو الرسالة المتخيلة الآتي:

- **العنوان:**

اختار الكاتب زمناً مستقبلياً افتراضياً (بعد 500 سنة) وهو عنوان يثير الفضول ويستفز الخيال القادر وحده على الإفلات من قيود الزمن الراغب بالكشف ومعرفة الأحداث التي ستجري في زمان

مستقبلي، فعمر الإنسان المحدود دافع أساسي لفتح رحاب الزمن على اللامحدود بواسطة الفعالية الخيالية لإرضاء رغباته في معرفة المستقبل والعيش فيه ولو حلماً وهذه إحدى وظائف التخييل في قصة الخيال العلمي، لكن ما يؤخذ على السرد هنا أنه قلص إمكانيات الخيال، ففقد الزمن المتخيل بريقه، ذلك أن العصر الحالي هو عصر الاكتشافات اللامتوقعة علمياً، وولادة المفاجأة التكنولوجية هي ولادة لحظية تتغير خلال الثانية والدقائق في حين مرر الكاتب هنا (500) عام إلى الإمام وما قدمه من إنجازات وتخيلات لا تعدو أشياء بسيطة افتقدت للمرجعية الثقافية التي تذهب إلى عمق مشكلات الإنسان لتطرح حلاً تخيلياً لها، ولعل ما يشفع له وسمه لكتابه بـ (خواطر مصرحة) ما يوحي بكونها «خواطر» و هواجس أو ما يخطر بالقلب من هاجس ورأي وفكر، طرأت على بال الكاتب؛ فدونها وصرح بها دون قيد.. وهذا ما يشير إليه الكاتب في موضع آخر من كتابه كون «خواطر مصرحة» ضرباً من الخيال أو اقتناصة «من نافذة الخيال».

- الموضوع المتخيل (العجائبية في السرد):

إن قصة الخيال العلمي تخييل لا يخلو من خداع فني وهنا تكمن جمالياته، والتخييل لا يعني تخليا تاما من السارد عن الواقع، بل إن الخيال مصنوع من عجينة الواقع، ومن المفارقة معه في آن ؛ فالسارد يستمد من الواقع صوره..

والمكان يُمثِّل في الرسائل السردية أحد الأركان الأساسية، وهو ما نلحظه في نصنا المدروس، حيث المدينة هي مدينة حقيقية (جدة)

وإن أضاف إليها حيزاً جغرافياً جديداً مفترضاً (بلدة الوئام)، والرسالة فن تواصلي واقعي وإن احتوت مادته على أشياء متخيلة غير متوافرة في الواقع الراهن بل متخيلة في عصر مستقبلي، وهذا ما يجعل مقولة (غاستون باشلار) عن الفن بأنه (حلم من أحلام اليقظة) أمر مسوغ بل لا يمكن للأدب الاستغناء عنه، فالأدب هو واقع وفي الوقت ذاته خيال. حلم صاحبه في تصوير واقع آخر مواز له تكون المخيلة هي الباني الرئيسي له، والمادة الحلم التي تثير المتلقي وتفتح ذهنه على وقائع أخرى يرسمها له خيال المبدع فتسافر فيه في دنيا الخيال.

والمفارقة العجائبية تحدث في نصنا من خلال المفارقة التي يحدثها السارد في نفس المتلقي إذ يضعه في واقع آخر غير مألوف له تصبح فيه الطائرة وسيلة بدائية مقارنة بالقطار الكهربائي الجوي، وبالتالي منطق العصر الذي يعيشه قارئ النص يجعل من منطق النص عالماً غرائبياً يدخله في عالم ألف ليلة وليلة، ولكن بفهم مستقبلي هو الزمان المفترض للنص المدروس.

وإذا كان الخيال العلمي يصنف في قسمين قسم الخيال العلمي الواقعي ، وقسم الخيال العلمي التخييلي، فإنه في كلتا حالتيه يحاول إرضاء التفكير الإنساني النزاع دوما إلى الكشف وحب معرفة المجهول لاسيما ذاك المتعلق بالمصير المستقبلي للإنسان.

والسرد هنا المتمثل بطريقة الرسالة حاول أن يمزج الواقعي بالمتخيل، فالسرد ينطلق من مكان واقعي (مدينة حقيقية) ليرسم معالمها المتخيلة بعد خمسمائة سنة، وقد اهتمَّ كتاب الرسائل في

العصر الحديث بالتصوير الأدبي للمكان؛ لارتباطه بالإدراك الحسي والتصور الذهني، وما يضطلع به من مهمة في تشكيل بناء النص السردي، وتحديد دلالاته الذهنية(3).

وأبرز ما يطرحه السرد هو واسطة نقل تجاوزت الطائرة وجعلت منها وسيلة كلاسيكية، وعرض لوسائط النقل القديمة التي لم تحقق أية دهشة للمتلقي، ومحاولة السارد استجداء الدهشة بطريقة تقليدية فكل ما عرض وسائل دهشة لمتلق في بيئة عربية ليدهشه التنقل السريع بزمن قياسي!

ثم نقل الترحال بطريقة معاكسة؛ فالعربي عادة هو الذي ينتقل إلى البيئات الأوربية المتطورة، هنا عكس الكاتب مسار الرحلة فنقلها من المجتمعات المتطورة حاليا (أوربا) باتجاه بيئاتنا المحلية مستقبلاً، والحق أن المتخيل المطروح هو مدهش لمتلق عربي في عصرنا الراهن وغير مدهش لمتلق أوربي في هذا العصر ذاته، فكيف سيكون خيالياً بعد (500) سنة؟

السرد هنا هو عكس للمشتهى اللحظي المعاصر في زماننا على زمان مستقبلي، أهم ما يمكن أن يُوصف فيه الخيال بأنه قائم على معرفة وخيالات بسيطة لا تمتلك المرجعية الثقافية التي تؤهلها لإنتاج سرد يمكن أن يوصف تحت فن السرد العلمي المتخيل، أو الخيال العلمي.

تقنيات السرد والتلقي:

أهم ما يقال في ضوء نظرية التلقي أن السرد هنا أن يتوجه إلى متلق محلي، وأهم ميزة في السرد في أدب الخيال هي أنه يتجه إلى

عولمة التلقي عبر معالجة قضايا إنسانية مستعصية فيأتي الخيال العلمي لحلها، أو لمعالجتها، وبالتالي كان الخيال هنا غير جانح ولا معرفي، تؤرقه مشكلات الحياة، ويداعب خيالها، أو يشبع رغباتها في معرفة المستقبل.

تقنية السرد وهي الرسالة:

وهي تقنية تقليدية ربما لا يرضي الخيال البشري أن تكون هي وسيلة التواصل بعد (500) سنة، على الرغم من محاولة السارد إلباسها حداثة متماشية مع مرور (500) سنة، وكما نرى الآن وسائل التواصل المتعددة والسريعة ونحن على مقربة من زمن الكاتب، فكيف بها بعد (500) عام؟ وقد يرى البعض أن الرسالة صالحة لكل الأزمنة وإن تغير أسلوبها، وها هي هنا قادرة على حمل خطاب الخيال العلمي.

تقنية اللغة:

جنحت اللغة إلى الوصف وهو من أساليب القص «ويتخذ أشكالاً لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع، ويؤدي وظائف في النص السردي أهمها الوظائف التعليمية والتمثيلية والتعبيرية..... إلخ، وهذه الوظائف هي التي تتحكم في موطنه من النص السردي وفي بدئه وختمه»[4]، والنص هنا اعتمد على الوصف المباشر، واعتماد لغة العصر الحالي في محاكمة الزمن المستقبلي من دون أن يطرح ما يدهش.

ومن أهم أساليب القص الحوار وهو غالبا «الحديث الذي يدور بين شخصين أو عدة أشخاص»، وهو داخلي وخارجي، ويؤدي وظائف

عالية القيمة في السرد ؛ فيسهم في الكشف عن دواخل الشخصيات وما يعتمل فيها، ويقوم بإيضاح بعض الأحداث، ويؤدي وظيفة إعطاء الحيوية لطبيعة الشخصيات، ويمارس الإيهام بواقعيتها»[5]، وفي نصنا هذا كان الحديث موجهة من شخص (الفتاة/ ساعدة) إلى آخر (شقيقها/ مسعد) عن طريق الراوي..

وقد عانى النص من ضعف لغوي في صياغة بعض الجملة السردية وهذا خفف من بريقها، كما نلحظ في قول السارد: (لأنهم كانوا يعيش الصديقان منهم...) وكان الأولى لو كانت الصياغة: (لأنه كان يعيش الصديقان منهما..)، أو كما في قول السارد: (حتى ولا في الأسبوع مرة).. وغير ذلك كثير، مما لا يحتمله السرد المحكم الذي غالباً ما ترهقه مثل هذه النتواءت وتضعف من قدرته التخيلية.

ولا يخفى علينا أنه يحسب لمحمد حسن عواد التجريب والحداثة، ولاسيما وهو ورفيقه حمزة شحاته من رواد الشعر الحديث، ولجوء الكاتب إلى كتابة هذا النص يعد نوعا من التجريب، فقد مزج بين الرسائل والسرد والتاريخ والخيال.. وهذا من باب التجديد الذي يحث القارئ على ربط الحاضر بالماضي والمقارنة والإسقاط، وتحيل القارئ إلى الماضي، وإلى ما بعد الحاضر.. المستقبل. وقد أعمل الكاتب خياله لتصور مستقبلا أكثر رخاء وأوسع حضارة، خاصة بالنسبة للمرأة وها نحن نراه يتوقعها في مستقبلها القادم رئيسة معمل زجاج وهي مازالت في سن الثامنة عشرة !

إن نص «الحجاز بعد (500) سنة» يمثل رسالة داخل الرسالة، فهو في مستواه الأول رسالة عادية، بيد أنه يتجه نحو مستوى من

التخييل أعمق يوظف الرسالة في إطارها العام، ويحملها رؤاه وأفكاره. هو نص مجازي على مستواه التوظيفي، وعلى مستواه الدلالي، وعلى مستواه البلاغي، إنه نص مجاز مرسل علاقته «اعتبار ما سيكون»، وهو نص في مجمله يتجه نحو تأكيد الحدث المستقبلي، وإذا كنا نتأمل قول الحق تبارك وتعالى: ﴿**أتى أمر الله**﴾(6) باعتباره نصا مجازيا يشير إلى حتمية التحقق، وهو ما سيكون بقيام الساعة، فإن العواد يشير إلى تحقق أمر دنيوي عبر هذه الآلية البلاغية..

إنه النص الذي يمثل العواد عبر إعراضه عن الشيوخ إلى الفتية (مسعد وساعدة).. وإن في اختيار مادة السعد في أسماء بطلي القصة تأكيد على حياة جديدة، تؤكد أن ما تصرح به الخواطر هو ما سيكون، وأن عجلة التقدم ماضية لن يوقفها شيء، وأن نص الرسالة الذي يبدو محايدا في أغلبه، إلا أنه نص يمثل في ظاهره دلالة أمام العواد ومحبيه ومناوئيه أن المستقبل هو ما بشر به العواد في الرسالة، وأن استثمار العواد للمنجز التقني هو ما يحاول أن يملكه ويقصي الآخرين المختلفين معه عنه ! إن الجديد التقني منجز غربي ليس للعرب فيه آنذاك سوى الاختلاف حول من الأحق به، ولعل في الرسالة ما يشير إلى أن المعادلة ستتغير، وأن التقنية ستكون بأيدي الشباب والشابات العرب في وطنهم وهو ماكان العواد يؤمله ويحلم به، وسنظل نحلم إلى أن يشاء الله...

الهوامش

(1) منصور قيسومة: الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، ط 1، صـ 186، 2012م.

(2) محمد يوسف نجم: فن القصة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، صـ 63، 1959م.

(3) صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط 1، صـ 13، 2003م.

(4) محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1، صـ 472، 2010م.

(5) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، صـ 54، 1999م.

(6) سورة النحل: آية (1) .

صورة العقاد عند أدباء الحجاز
في الفترة من 1351-1400هـ

عبدالرحمن بن حسن المحسني

حدَث في الحجاز توجه أدبي وثقافي إلى مصر منذ السبعينات الهجرية من القرن الرابع عشر تقريباً، وقد صرّح بذلك غير واحد من أدباء الحجاز، ولعل مرجع تلك العلاقة المتوطّدة سهولة الاتصال الثقافي بين الحجاز ومصر، إضافة إلى عوامل ثقافية وسياسية مهّدت الطريق لمزيد من التواصل الديني والثقافي؛ فقد أفاءت الحكومة السعودية بظلال خيّرة على هذه البلاد، وأولت بلاد الحرمين أهمية خاصة سهلت الوصول إليها، وكانت علاقة المملكة العربية السعودية العربية متميزة وخاصة مع مصر منذ فترة باكرة من عهد مؤسسها الملك عبد العزيز آل سعود الذي زار مصر عام 1366هـ ، وفي مقدمة ديوان (ألحاني) لإبراهيم فلالي صُوَرٌ عن ملامح الإخاء الذي جسّدته تلك الزيارة إبَّانَ حُكْمِ الملك فاروق(1).

وهذا الجو السياسي ولّد مؤثرات ثقافية واجتماعية سهلت انتقال الكتّاب المصري ووصوله إلى الحجاز، كما اتجه كثير من أدباء ونقاد الحجاز بمؤلفاتهم إلى مصر، ودفع هذا المناخ البلاد وهي في طور نشأتها إلى الاستعانة بقدرات ثقافية من مصر للتدريس أو لإحياء الملتقيات الثقافية وغير ذلك مما لا ينكر. ويعلل الدكتور إبراهيم الفوزان تلك الصلة القوية بأدباء مصر إلى صلات دينية كما سبق، وإلى وجود الأزهر والصحف والمجلات(2).

جماعة الديوان من الجماعات النقدية التي أثّرت برؤيتها في حركة النقد العربي عموماً يقول محمود الربيعي: إن حركة التجديد في النقد العربي الحديث التي تمّت في مطلع هذا القرن اضطلع بها ثلاثة نقاد شعراء: هم شكري والمازني والعقاد، وقد عرفت حركتهم التجديدية باسم «جماعة الديوان»(3) ويصفها الدكتور مصطفى ناصف: «بأنها أول ثورة حقيقية في تاريخ المقاييس(4)».

وتعد الحجاز واحدة من البيئات العربية التي تأثرت بجماعة الديوان نقداً وشعراً؛ إذ واكبت هذه الحركة التجديدية بداية تطلع الحجازيين إلى الخروج من إسار التقليد إلى فضاءات التجديد، وكانت دعوة الديوان آنذاك في قمة توهجها وألقها، فصادفت روحاً طامحة للجديد فكان التأثر بها كبيرًا.

ولعلنا نبدأ الحديث عن ملامح التواصل والتأثير لجماعة الديوان في شعراء الحجاز بالتعريف الموجز بأعلام جماعة الديوان في مصر من خلال ما كتبه عنهم أدباء الحجاز، وهو تعريف أحسبه يشكل إضافة جيدة للتعريف بهؤلاء الأعلام من خلال رؤية الكتّاب الحجازيين، بادئاً بالعقاد الذي كانت صورته أوضح عند نقاد وشعراء الحجاز مثنّياً برفيقيه.

ألقيت على العقاد ألقاب تدل على مكانته التي كان يحتلها في هذا القطر الحجازي المهم؛ فهو عميد الأدب العربي الحقيق، وكاتب الشرق الأكبر عند أحمد محمد جمال(5) وأحد رواد التجديد في شعرنا العربي عند عبد الكريم النيازي(6)وأستاذ الجيل عند عبدالفتاح أبومدين؛ لأنه بكتاباته كوّن مدرسة جديدة كما يقول(7)

ويصفه العواد بأنه إمام البناة للأدب الحي وشاعر الأجيال[8] وفي مقابلة أجرتها مع العقاد مجلة (الأضواء) الحجازية عام (1377هـ) وُصف «بمؤسس المدرسة الأدبية الثالثة الحديثة في الشعر العربي المعاصر»[9].

وبعيداً عن تمحيص حقيقة هذه الأوصاف والألقاب بيد أنها تنم عن إعجاب متناه بهذه الشخصية واعتراف لها بالريادة، واحترام لمنهج العقاد واتجاهه التجديدي، كما تدل من طرف آخر على إحساس أدباء الحجاز ونقاده بتلك الحركة التجديدية التي يتزعمها العقاد، وإن كان في بعضها مبالغة وتجاهلاً لدور شخصيات أخرى أسست للنقد الحديث مثل شكري والمازني.

ونحاول فيما بعد أن نقترب من رؤية الحجازيين وهم يعرّفون بالعقاد، إذ يرونه الشاعر والمفكر والناقد الذي يتزعم مدرسة أدبية ونقدية تدعو إلى مبادئ تجديدية؛ فهو في رأي العطار واحد ممن وضعوا قواعد النقد الأدبي وله كتب في النقد الأدبي تكاد تنفرد في المكتبة العربية؛ فكتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) يكاد يكون النموذج الفذ بين كتب النقد الأدبي، بل هو عنده كتاب رائد في النقد الحديث[10]. وقد أقام عبد السلام الساسي كتابه (نظرات جديدة في الأدب المقارن) على استطلاع آراء نقاد وأدباء الحجاز في شخصية العقاد وطه حسين وسمات كل منهما، ويُلحظ من تناولِهم معرفة كبيرة بشخصية العقاد؛ فقد كان الحديث عنه «أمنية تلوب بنفس محمود عارف[11] إذ هو أستاذه الذي اطلع على كثير من كتبه[12] والعقاد قد سيّرته ظروف أحاطت به خلقت منه فيلسوفاً عالماً بحق، وقد امتحن بأسرة كبيرة خلّفها له والده شغلته

كما يقول عبد الفتاح أبو مدين بالكد والإنفاق عليها[13] ولم يكمل تعليمه ودراسته في المدارس والمعاهد الرسمية، بل اعتمد على ذهنه الخصيب[14] ثم عالج فنون الأدب في مدرسة الحياة العلمية منذ نعومة أظافره .. كما عاش طيلة حياته عزباً يؤثر العزلة على جلبة الدنيا لكي يتفرغ للتبتل في محراب الفن[15] وهذا الأخير أمر لا يُنكره العقاد نفسه حيث ميله إلى الانعزال والانطواء لظروف وراثية وطفولية[16].

ويتحدث أبو مدين عن نفسية العقاد التي كانت تجتاحها كما يقول «العقد النفسية فتخلف منه رجلاً ثائراً لا يعرف إلى اللين سبيلا»[17]. ويقول العطار مخاطباً العقاد في زيارته للحجاز: «.. إننا قرأنا كتبك، وإننا نعرف عنك أكثر مما يعرفه كثير من المصريين»[18].

كما تناول الحجازيون العقاد شاعرًا؛ ولئن كانت شاعريته تشكل جدلية كبيرة عند النقاد[19] لكنه في الحجاز عُرِف بأنه شاعر منذ فترة باكرة من نهضة الحجاز الحديثة، بل فيما يبدو من النصوص التي تحدثت عن العقاد، أنها تراه شاعرًا قبل أن يكون مفكراً أو ناقداً؛ يقول أحمد محمد جمال مخاطباً العقاد في قصيدة عنوانها (آمنت بالعقاد):

في شعْرِكَ الأخاذ فلسفةُ الهدى لخواطرٍ فُضْلَى وغُرٌّ مذاهبِ[20]

وفي قصيدة للعواد شدا بها أمام العقاد تراه يشيد بشاعريته وريادته للأدب الحي كما يسميه:

يا إمامَ البُنَاةِ للأدَبِ الحيِّ بمصرٍ(*) وشاعِرَ الأجيالِ

أطربَتْنَا على السماعِ لحونٌ منكَ سامرْتَنا طوالَ الليالي

وهتفنا هذا هو الفنُّ، هذا الشعرُ   هذا السَّناءُ سرُّ الجمالِ (م)
عبقري من فاتنِ الشّعْرِ   أخاذٌ بأفكاره العميقة عال (م)[21]

وعند تقري الأبيات نراها تبيِّنُ عن إعجاب بقدرة الشاعر الفنية وتميز شاعريته. وهو أمر يرد كثيراً عند الحديث عنه في الحجاز، يقول العطار مؤكداً هذه الشاعرية: «وفي شعره من الخصائص ما لا يجحده صاحب ذوق وفهم وشعور، وفيه نفحات من العبقرية الأصيلة التي لا تخطئها في شعر العقاد إذا قرأناه بتدبر وتناولناه بنزاهة وإنصاف وشعور متفتح[22] ويرى أديب آخر أن «العقاد صاحب مدرسة شعرية تخرّج منها عشرات الشعراء، وله ألوف القراء»[23].

وتبرز شاعرية العقاد في الحجاز عند مقارنته بالأديب طه حسين؛ فالعقاد هو الشاعر وطه حسين هو الكاتب، كما أنه شاعر الحياة التي اعترف له بها الأديب الفرنسي مورو عندما زار مصر[24].

ولعل من المناسب أن نشير هنا إلى أن ذات الأحكام التي تطلق على العقاد الشاعر تطلق على شبيهه في التجربة (العواد) الذي تتباين الآراء في شاعريته إذ لايعترف بعضهم بشاعريته مطلقاً، ويقولون: «إن شعره كشعر العقاد ولعله قلده فيه؛ فالعقاد على ضخامة مكانته وعملقته كان شعره يميل إلى الفكر أكثر من ميله إلى الوجدان والعواد كان كذلك»[25] في حين يرى فيه أمثال العطار أنه أحد عباقرة الشعر «والناس كثيرو الإعجاب والتقدير للعباقرة، ويعبر عن الحياة الفنية وإحساسه الصادق بالفن الخالد، فوفق أعظم التوفيق حتى وصل إلى المعاني البعيدة وجعل لحمتها وسداها الجمال والموسيقى»[26].

تناول الحجازيون أيضاً أسلوب العقاد وشخصيته وتباينت آراؤهم فيه؛ فرأى فيه أبو مدين رجلاً معقداً تجتاحه العقد النفسية كما سبق[27] بينما يرى العطار أن أسلوب العقاد من أوضح الأساليب[28] والرأيان التعقيد والوضوح مبالغ فيهما من وجهة نظري؛ إذ لا نجد في نتاج العقاد نثراً أو شعراً أثار تلك النفسية المعقدة التي يذكرها أبو مدين، أو السهولة والوضوح التي أوردها العطار؛ فأسلوب العقاد المتميز يتخفّى وراء حجب ليست قاتمة لا تبين، لكنها تدفعك لقراءته مراراً حتى تصل للفكرة.

وقد عرف عن العقاد اعتزازه بنفسه ومنهجه وتربيته الذاتية، وأورد عبد الفتاح أبو مدين في حديثه عنه قول العقاد عن نفسه: «أنا لا أعترف في الكرة الأرضية كلها بعميد للأدب أسير تحت رايته، وأين هو الأديب الذي يمكنك أن تقول وأنت مطمئن الضمير إنه يفضلني؟ لقد ألفت ستين كتاباً أتحدى أيَّ مخلوق أن يؤلف مثلها»[29]. وما قيل سابقاً أمر عُرف بعضه عن شخصية العقاد الذي كان يكره الألقاب غير المنطقية كأمير الشعراء وعميد الأدب ولم يرتضها لنفسه، وكان اعتزازه بذاته كبيراً، وقد فصّل تلميذه أنيس منصور عن آثار هذه الصفة على سلوكه وتعامله مع الناس[30]. ويصف عبد القدوس الأنصاري أسلوب العقاد بالتصويرية في الموضوعات الأدبية؛ إذ هو صاحب تصوير أخاذ قبل أن يكون أديب علم وتحقيق ودراسة وتمحيص[31].

وبين العلمية والأدبية في الأسلوب تباينت أيضاً آراء الحجازيين؛ فمحمود عارف يضم رأيه إلى رأي الأنصاري في أن العقاد «معروف بالنزعة الأدبية المحضة كما يتضح من معظم مؤلفاته التي تزيد

على السبعين كتاباً[32] ويحدد عبد الفتاح أبو مدين أن الفلسفة كانت ظاهرة وعملية في كتبه الأخيرة، يقول: «وشعره يعتمد على الفكر أكثر مما يعتمد على الخيال وتكاد تكون كتبه الأخيرة فلسفية» ويرجّح علمية أسلوبه فيقول: «والواقع أن الأستاذ العقاد أكثر ميلاً إلى النزعة العلمية»[33].

وفي رأيي أن أسلوب العقاد يحكمه الموضوع؛ فله موضوعات ومقالات وقصائد وجدانية تفيض عاطفة وأدبية، تجد ذلك مثلاً في تناوله للشعراء كابن الرومي وأبي العلاء، لكنك تجده في كتب أخرى يغلّب الطرح العلمي، فالموضوع هو الموجه لأسلوبه في هذا المنحى.

وقد أجرت معه مجلة الأضواء الحجازية في (عام 1377هـ 1957م) لقاء جعلت عنوانه (تعال نقابل عملاق الأدب العربي الكبير) جاء في مقدمة اللقاء: «عالم كبير من (عوالم) شعرنا الحديث، وأستاذ جيل واسع المدى، وهو دائماً يستخدم اللفظ الغريب، ويعتني بأسلوبه عناية كبيرة تقوم على الجرأة والمتانة واستخدام اللفظ الصحيح، فكان أحسن كاتب وأبلغ شاعر وأجود متحدث وأسمى فنان، وربما يكون العقاد أكثر شعراء العربية أصالة في تجديده، لأنه تجديد يقوم على استيعاب الآداب الغربية والعربية أيضاً[34] وفي ذات اللقاء نرى العطار يبالغ بالإعجاب بشخصية العقاد الفذة، ولا يخفي تأثره به إذ يقول: والحق يدفعني أن أذكر أن العقاد هو الكاتب العربي (الفاذ)(*) الذي تأثرت به كثيراً[35].

وأدباء الحجاز الذين توثقت صلتهم بأدباء الديوان ينظرون للعقاد في اتجاهات فنية وأدائية متعددة إلى الحد الذي صرّح بعضهم

بـ «أنّ ليس منهم من يجهل مؤلفات الأستاذ العقاد[36] وهو تعميم في الحكم ليس دقيقاً ولكنه يدل على تمكّن صورة العقاد من نفوس الحجازيين. وقريب من هذا الإجماع ما ذكره الأديب الحجازي أن "الكل قد أجمع على أن العقاد كاتب وشاعر[37]. ويسوق العواد في كتابه (تأملات في الأدب والحياة) الذي كتب عام 1351هـ قصة تدل على تمرس بأسلوب العقاد ومعرفة واسعة به، فقد جرّ الحديث كما يقول إلى ذكر رجل ثقيل، فقال أحد الحاضرين: إن رأيي الخاص هو أن أثقل الناس عندي، وأضناهم لقلبي دميم يتحالى، وذكي يتغابى، وعجوز تتصابى. عندها انفجر العواد ضاحكاً، وقال للرجل: إن هذا ليس رأيك، بل هو مسخك لشعر شاعر شهير وكان هذا الشاعر هو العقاد، وحدد له العواد الصفحة (مائة واثنا عشر) من ديوان العقاد[38] وتلك القصة تكشف عن معرفة العواد بشاعرية العقاد حفظاً واستظهاراً، وتدل على أن ديوان العقاد كان حاضراً في بيئة الحجاز شعراً منذ فترة مبكرة جداً.

ولم تكتف التلمذة على كتبه التي كانت تفد للحجاز، بل كانوا يقصدون ندوة العقاد في مصر «فقد حضر الأستاذ الأنصاري (ندوة العقاد) وثار جدل عنيف بينهما، وكان العنف في كلام الشيخ الأنصاري واللطف في كلام الأستاذ العقاد - رحمهما الله - ثم غادر أبو نبيه الأنصاري الندوة، وعجب الحاضرون من لطف العقاد إذ يعرفونه شديد الوطأة على من يجادلونه، وسألوه فقال لهم: هذا الأنصاري، ومن العقاد في جانب رسول الله محمد، صلى الله عليه وسلم، الذي أكرم الأنصار، وإذا أكرمهم رسول الله أفلا يكرمهم العقاد؟!»[39].

ويصور العطار احتفاء الحجازيين وحسن استقبالهم للعقاد حين زار الحجاز، يقول: «وفي اليوم الثاني عقب وصوله، هرع إليه نفر من الأدباء لتحيته والتزود من أدبه ومعارفه الواسعة، أما أنا فمن أشد الناس دراسة لأدب العقاد، وبيني وبينه صلات ودية ترجع إلى تسع سنوات، وقد تصافحنا مصافحة حارة، فبادر الأستاذ فؤاد شاكر يعرِّفه بي، فأجاب الكاتب الكبير: «إنني أعرفه من مصر منذ سنين»(*) ويقول العطار أيضاً مصوراً مكانة العقاد في الحجاز آنذاك ومخاطباً العقاد في ذات المقال: «إن شباب البلاد السعودية وأدباءها يودون لو طال مقامك بينهم أياماً ليقيموا لك حفلات التكريم، فهم أرباب قلم وأصحاب فكر، وهم معجبون بك»(40).

ونذكر هنا أنه رغم وجود عدة أدباء يتصلون بفكر العقاد وأدبه إلا أن العواد خاصة يمكن أن نجد مشابهة بينه وبين العقاد شعراً ونقداً ومنهجاً، وكثيراً ما يذهب النقاد إلى المقارنة بينهما في أن «كلاً منهما ينحو بشعره نحو العقلانية أكثر من الدافع الوجداني، وكلاً منهما يحاول اصطناع الطابع الفلسفي في شعره ولو افتعال في كثير من الأحيان أكثر منه انفعالاً»(41). ويقول عبدالعزيز الدسوقي: وقد تبين لي أن العواد تجاوب مع مدرسة التجديد التي حمل لواءها في مصر العقاد والمازني وشكري، ولكن أعتقد أن أثر العقاد عليه كان واضحاً، وحاول أن يصنع صنيعه في بيئة المملكة العربية السعودية(42) ويصفه إبراهيم الفوزان بأنه من العقليين أمثال العقاد(43).

ويقول عبدالرحيم أبوبكر: «لقد كان العواد يمثل دور العقاد، ففي بعض تعبيراته يلحظ القارئ أفكار العقاد النقدية(44) ويراه مسعد العطوي ربيب الثقافة العقادية الهائجة(45).

ورغم ذلك التقارب الذي رآه النقاد إلا أننا نجد أنّ ليس من السهل على شخصية كالعواد أن يصرّح بذلك كما يفعل العطار مثلاً، لكننا نستنتج هذا التأثير من ثنايا حديثه وفي أعطاف كتبه، وحين سأله الدكتور إبراهيم الفوزان:

هل تأثر العواد بالعقاد؟

قال:

- قل ما تشاء ولولا حبنا للعقاد لم نقرأ أثره ونعلن رضانا عن منهجه!(46).

وكثير من الأقلام التي كتبت عن العواد بعد وفاته، والتي ضمّها كتاب مثل(العواد قمة وموقف) تشير إلى أن العواد كان يمثل في فكرنا المحلّي دور العقاد بفكره العميق وسعة اطلاعه الثقافي والعلمي وقوة رأيه واتجاهاته المتشددة في عدد من القضايا(47).

ونذكر هنا أن العواد قد كُرّم في دارة العقاد، يقول العواد نفسه: «ولن أنسى القلة من الأدباء الواقعيين؛ ذوي الفاعلية في حركة المشي على شوك الكلمة الحرّة لن أنسى ما وجهت به من هؤلاء وغيرهم من تقدير وولاء عميقين، تمثلا في الاحتفال بي في بيت كاتب الشرق العملاق الأستاذ عباس محمود العقاد عام (1397هـ)(48). وفى حفل التكريم هذا قُدِّم العواد على أنه وشعره صدى للدعوة التي كان العقاد باعثها الأول، وبأن قومة العواد في السعودية هي قومة العقاد في مصر كما تحدث بذلك العوضي الوكيل في كلمة الترحيب بالعواد(49).

وإذا كان أحد الدارسين قد وصف العقاد أن ثمة مصدرين هامين وفاعلين يميزان هذه الشخصية، أولهما: التمرد، الذي

ينتصف إلى كيانه الفردي، وثانيهما: الذاتية العارمة التي تصل أحياناً إلى أن يجعل (الأنا) محكاً للكون[50]... فإن هاتين الصفتين كانتا موجودتين في محمد حسن عواد، ولا نستطيع أن نجزم أن ذلك من مرجعية ثقافية واحدة أو أن العواد قد تقمّص شخصية العقاد كما نفى عن نفسه ذلك فيما سبق، إلا أن شخصية العقاد الجبّارة قد أثّرت في الكثير ومنهم العواد، فقد وجدت طريقها إلى نفسه، وحينما تفتحت الأذهان وتوجهتّ إلى مصر كان ذاك الأديب العملاق الذي يطارد فلول المقلّدين ويتمرد على التقليد يدعو إلى مبادئ وجدت طريقها سابراً إلى نفس عواد وغيره، ولعله كان يريد أن يمثل داعية التجديد في الحجاز كما كان العقاد ولكن في إطار من قيود المكان التي كانت تهذب هذا التمرد، أما (الأنا) والنبرة الأستاذية المتعالية التي شُهر بها العقاد، والتي يكاد بعض الدارسين أن يتخذ منها محوراً لدراسة شخصيته[51] فتلك النبرة تجد مثلها عند العواد في الحجاز، الذي لم يكن يرى نفسه إلا أستاذاً للجيل وموجهاً له يقول: «لن أنسى ما وجهتُ به من هؤلاء وغيرهم من تقدير وولاء عميقين؛ تمثلا في الاحتفاء بي، ولن أنسى ما تهافت عليه أفراد، أديبات ومثقفات من الجنس العطوف في المملكة وخارجها، والإشادة بي في إيجاد معنى جديد للحرف، ومن وضع الدراسات عني للماجستير والدكتوراه[52]... وسر هذا الاهتمام به برأيه» لأنه وقف أمام زحف التقليد والجمود والرخاوة والاتباعية ودعا إلى الشاعرية الحقيقيَّة[53] وهو لا يرى أن أحداً قد أثّر فيه من شعراء الحجاز لا في هذا القرن ولا القرون التالية، لأنه لم يجد عند أحدهم قوة التأثير التي تنمي الشخصية الفردية[54] وفي نبرة اعتزاز بالريادة،

يقول: «... نعم، أنا الذي أسس بعض الأندية التي كانت تعمر بكل اجتماع أدبي، وكان كثير من التلاميذ يتأثرون بمبادئ الفكر الحر التي أصبح إنجيلها كتابي (خواطر مصرّحة)»(55). وتصل نبرة الاعتزاز مداها فتراه ينسجه شعراً كقوله:

فإلى حيثما شمخت ترى قرناً(*) سامي الذرى أستاذا
فوقك عبقريا يجوّد النظم والنثر مكيناً مستحصداً أخاذا
باحثاً، ناقداً ضليعاً في الفن بليغاً مفكّراً نفاذا
سمه إن أردت في الناس عواداً وإن شئت سمه عواذا(56)

يضاف إلى تلك الأستاذية المتعالية جداً عند كليهما نجد الاعتزاز بالتربية المعرفية الذاتية؛ فكلا العقاد والعواد لم يجاوزا المراحل الأولى من التعليم، ولكنّ كلاهما قد أخذ نفسه بالكتب، والعقاد - كما يذكر تلميذه أنيس منصور - قرأ ستين ألف كتاب وأصدر مؤلفات عدة تزيد على الستين(57) وهو عدد يعد محل نظر لكن العقاد عموماً كان شغوفاً بالقراءة، وكذا العواد كان قارئاً نهماً وحريصاً على جمع الكتب، ويكافح للحصول عليها، وكوّن مكتبة كان يعير منها إذا طلبوها(58) والكتب التي قرأها العواد في مطلع حياته كثيرة يذكر منها القصص والروايات البوليسية ومجموعة كتب ودواوين من التراث ثم كتب العقاد وغيرها(59) ويأخذ بعض النقاد على العواد هذه النبرة المتعالية التي لو تجاوزها لتمكن من جمع الأدباء إليه واستطاع تكوين جماعة أدبية،ولكنه كما يقول إبراهيم الفوزان كان يحاكي في أسلوبه العقاد، يقول: «لقد توفرت للعواد عوامل الثقافة العربية واليونانية والغربية ما أهله إلى تغيير مسيرة الأدب الحجازي، ولو تهيأ له الأسلوب إضافة إلى نزعته

الفكرية التأملية لكون جماعة أدبية جديدة، ولكنه في أسلوبه يشبه العقاد[60].

وإذ كان الفخر بالنفس والتعالي بها أمراً غير مقبول عموماً، فإنه إذا تمخض عن مصادرة لحقوق الآخرين يكون أشدّ نفوراً؛ والعواد أقدم على قريب مما فعله الديوانيون بشكري، فهو مثلاً يكاد يجرّد عبد القدوس الأنصاري من صفة الأدب تماماً، في نبرة من التعالي لا تحتاج إلى مزيد تعليق، يقول: لقد طال سكوتنا عن هذه الفئة من المبتدئين في مزاولة الأدب، فظننت أنا إنما نسكت عنها رضاً بما تنتجه أقلامها الضعيفة، التي لا تعرف غير الأدب السقيم[61] ويتحدث بعد ذلك عن قصتي (التوأمان، ومرهم التناسي) للأنصاري فيقول: «فنحن أحسنّا صنعاً للأنصاري ملفق القصتين، ولم نرد أن نحسن الصنع برفع شيء لم يرفع الله قيمته، وإذا بهم وهم يقرؤون هذين التوأمين أمام تلٍّ لا قيمة له في ميزان النقد إلا ترديد أقوال بالية لا تلبث أن تهب عليها ريح الغربلة والمحاسبة حتى تهوي بها إلى مكان سحيق أو وادٍ من العدم لا مبعث منه»[62].

وملامح التشابه بين العواد والعقاد تجلّى أيضاً في الثورة على القديم والدعوة إلى التجديد في الأدب وحب الابتكار[63] كما اتسم أسلوب كل منهما بالجرأة والقسوة والعنف في الدعوة للتجديد[64] بل حتى في العادات والأسلوب وطريقة الكتابة؛ «فأسلوب العواد الشعري والفني مطابق لواقع الأسلوب العقّادي من حيث البلاغة الرصينة والقسوة والتحليق بالفكر إلى هامات ورؤى بعيدة»[65].

لقد استقر في أذهان النقاد أن العواد هو العقاد في الحجاز حتى بعد وفاته، فقد أحسَّ بعض الكتاب أن بين وفاتهما شيئاً من التقارب في إعلان الوفاة، وإن كان الأمر هنا لا يخلو من تمحّل في الرأي، يقول عبدالله بن إدريس مقارناً بين وفاة العقاد والعواد: «فقد جاء نعيهما في الإذاعة الصباحية وبأسلوب متقارب جداً، بل هما متقاربان حتى في العمر حيث إن كليهما توفي على مشارف الثمانين من عمره»[66].

وإذ كان البحث هنا قد أشار في هذا التعريف بالعقاد من وجهة حجازية إلى نموذج من أدباء الحجاز يكاد أن يكون تلميذاً نجيباً له، وأوضحنا ملامح التقارب بينهما، فلا يعني ذلك بالمطلق أن شخصية العقاد كانت محل رضاً من كل الحجازيين، بل كان له ولأفكاره مصادمون في الحجاز في هذه الفترة؛ فحسين سرحان مثلاً يتهم العقاد بالاختلاس الشعري في بعض أبياته، وأراد أن يتتبعه كما فعل المازني بشكري، و كان ذلك على صفحات جريدة عكاظ سنة (1385هـ)[67] ولكنّ المؤيدين لاتجاه للعقاد وقفوا ضد سرحان؛ ومنهم أبو مدين مثلاً الذي ذهب يتلمس له العذر قائلاً: «العقاد أكبر من أن يختلس وكان في مقدور السرحان - وهو خير من يفهم العقاد ويقدره ويكبره - كان في مقدور السرحان أن (يعتبر) هذا اللقاء المعنوي ضرباً من توارد الخواطر»[68].

وأود أن أشير في ختام الحديث عن صورة العقاد في الحجاز إلى كتاب خصصه مؤلفه بالعقاد وهو كتاب لأحمد عبد الغفور عطار الذي يصفه السنوسي بأنه عقاد البلاد حين يقول واصفاً له:

ويَـا أديبـاً لـه في كـلِّ مَـعْـركـة   فأنت عقادُنا فكراً وجاحظنا
فـكـريَّـة قـلـمٌ كـالـسـيـفِ بـتَّـارُ   كتابة وقريضاً أنت بَشَّارُ[69]

والأبيات وإن كانت وصفاً للعطار لكنها تبيّن عن كون العقاد في الفكر الحجازي قد تحوّل إلى أنموذج (فأنت عقادنا...).

وكتاب العطار هذا صدر منه الجزء الأول وهو يزيد على ثلاثمائة صفحة. وأحيل إلى بعض ما ورد في الكتاب مما يكشف عن معرفة واسعة بالعقاد وأدبه وفكره عند العطار، وهي محاور كاشفة لعلاقة واسعة بينهما خاصة، وبين العقاد وأدباء الحجاز عامة في تلك الفترة:

جدول 2 : صورة العقاد في كتاب العطار (العقاد)[70].

الرأي	الصفحة
" قرأت منذ عام ١٣٥٠هـ إلى سنة ١٣٥٥هـ كل مؤلفات العقاد (في المرحلة الابتدائية) وحفظت كثيراً من شعره في دواوينه" يقظة الصباح – وهج الظهيرة – أشباح الأصيل – أشجان الليل – وحي الأربعين – هدية الكروان"	انظر ص ٣٨
" تبدأ صلتي بالعقاد منذ ٣٤ سنة، وأول مقابلة معه كانت بعد عصر الأربعاء ٢٠/رجب/ ١٣٥٥هـ ، واستمرت العلاقة إلى أن توفي سنة ١٣٨٣هـ"	ص ٩
"سميتُ ثلاثة كتب له: اللغة الشاعرة – الشيوعية والإنسانية والعبقريات الإسلامية – وكتبت مقدمة الكتابين الأخيرين، وكتبَ العقاد مقدمة كتابي الصحاح ومدارس المعجمات العربية"	ص٩
العطار يفيد من علم العقاد.	ص٤٤
العطار يخفف أزمة العقاد المالية.	ص٤٣
العطار يطلب من العقاد الكتابة في صحيفة "صوت الحجاز"	ص٤٧
العطار يملك في مصر مطبعة كبيرة ويطبع كتاب العقاد الشيوعية.	ص٥٨
العطار يزور العقاد كل جمعة لحضور ندوته الأسبوعية.	ص٦٣
العطار يحاول أن يُفسرَ العقادُ القرآن.	ص٧٣
العطار ينقل تفاصيل زيارة العقاد للحجاز.	ص٧٢
العطار ينقل جزءًا من نقد العقاد لشوقي في كتاب الديوان.	ص١١٢-١٣٣
العطار يتحدث عن خصومة شوقي والعقاد ...	ص١٣٣-١٤٢
العطار يصور الخلاف بين العقاد ومتزعمي حركة الشعر الحر أو الجديد، ويستشهد بما نشره العقاد في الصحف المصرية من موقفه من صلاح عبدالصبور.	ص١٦٣ وانظر من ص ١٧٦-١٨٨

توفي العقاد رحمه الله في (12/مارس/ 1964م) وقد كان وقع الخبر حزيناً على أدباء الحجاز ترجمته قصيدة في رثاء العقاد للشاعر محمد حسن فقي مطلعها:

أأرثيكَ أم أرثي النُّهَى والمشَاعِرا وأبكيكَ أم أبكي الرؤى والخواطرَا

وقد قدم الشاعر في القصيدة ما يكشف أن شخصية العقاد كانت أثيرة مكرمة في الحجاز، يقول:

وقدمتَ للفُصحى وما كنتَ باخلاً ثمانينَ بُشْرى تستفزّ البشائرا
لك الله يا عباس كيفَ ابتدعتها فأمست كنوزاً عندنا وذخائرا
تمنّى رجالٌ أن يجيئوا بمثلهَا وهيهات، فالأصدافُ ليست جواهرَا

وتوضح القصيدة عن تأييد فقي لمنهج العقاد ورفقائه من أصحاب المدرسة الجديدة إذ يرى أنهم قد دفعوا الرَّعاع من الشعراء عن ساحة الشعر الحقيق، فيقول:

وذدتَ عن الشعرِ الرَّعَاعَ فأجْلَبُوا عليكَ فحطّمت الدَّعيَّ المكابرَا
فما شِعْرُهُمْ إلا الغثاءُ فمَنْ لهُم بشِعْرٍ يهزُّ القائل والمشاعرا
قوافيه والأوزانُ جرسٌ ولَفْظُهُ يشايع معناه فيلقاك آسرا
لقدرامَهذا الشعرَرَهْطٌفأخْفَقُوا فكادوه واستعدوا عليه الأصَاغرَا
رحلتَ ويبقى شعرُكَ الدهْرَ خالداً ونهجُكَ ما تَخْشَى عليه الدّوائرَا
وعاشُوا وماتَ الشعرُ بينَ صدُورهم أكانَتْ لهُ هذي الصدورُ مقَابرا
إذا لم يكن في الشعْرِ ما يَسْتَفِزّنَا إلى الخلْقِ والإبْدَاعِ كانَ قَمَاطرَا
فلَسْنَا نريدُ الشّعْرَ إلا خمائلاً ولسْنَا نريدُ الشِّعْرَ إلا مَزَاهرَا
إذا البلْبُلُ الصَّدّاحُ فوقَ غُصُونِهِ ترَنّمَ خِلْنَا مَن ترنم شاعِرَا

ثم يختتم مرثيته بقوله:

ومُتّ ولم تنجب وها نحن كلُّنَا عيالُكَ نبكي العبْقَريّ المغَادِرَا

سقى الله (يا عباسُ) جثمانَكَ الندى وروحَكَ حتى تستطيب الأواخرا

أحسب أن أدباء الحجاز فيما سبق استطاعوا أن يكشفوا طرفاً من سمات شخصية العقاد وأبانوا عن الموقف منها ومن فكره، وقدمت هذه الآراء في جملتها صورة امتدادية للعقاد في بيئة الجزيرة العربية في مرحلة التكون الأدبي.

الهوامش

(1) انظر: ديوان ألحاني (دار المعارف بمصر، تاريخ مقدّمة المؤلّف 1369هـ) ص(15).

(2) انظر: الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد (مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، 1401هـ/1981م)، جـ 1، ص (374).

(3) محمود الربيعي: في نقد الشعر (دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، سنة إيداع 1998م)، ص (103).

(4) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم (دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثانية 1401هـ - 1981م)، ص (16).

(5) عبدالسلام الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن وبعض المساجلات الشعرية (دار ممفيس للطباعة، القاهرة 1377هـ)، ص (54).

(6) انظر في هذا الرأي: عبدالكريم النيازي: مجلة الأضواء، جدة (عدد 12، الثلاثاء (1/صفر/1377هـ) ص 5.

(7) انظر: الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (46).

(8) من قصيدة في الترحيب بالعقاد أثناء زيارته الحجاز؛ انظر ديوان العواد (طبعة دار العالم العربي، شارع ظاهر، الطبعة الثالثة 1398هـ - 1978م) مج، جـ 2، ص 52.

(9) مجلة الأضواء: تاريخ (1377/6/17هـ) ص 6 (أجرى المقابلة: محمد سعيد الباعشن).

(10) العطار: كلام في الأدب، ص (94).

(11) انظر: الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (23).

(12) مجلة الأربعاء؛ جريدة المدينة المنورة، جدة (1418/12/28هـ) ص (19).

(13) الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (34).

(14) انظر رأي محمد الباعشن في مجلة الأضواء، السنة الأولى في (1377/6/17هـ) ص (6).

(15) رأيٌ لمحمود عارف عند الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (24).

(16) كتابه أنا (دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1969م)، ص (26).

(17) انظر الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (36).

(18) المقالات، ص (201).

(19) انظر مثلاً كنموذج على هذه الجدلية: طه حسين الذي لا يؤمن بغير العقاد في الشعر، انظر: محمد حمدان: من رسائل العقاد (طبعة المدني، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى 1418هـ - 1997م) ص (265) والشيخ علي الطنطاوي الذي لا يؤمن بدواوينه العشرة في مقابلة علمية مسجلة معه يحتفظ بها الباحث، (جدة، في 1418/8/13هـ).

(20) ديوانه: وداعاً أيها الشعر، ص (65).

(*) التنوين لاستقامة الوزن.

(21) ديوان العواد، مج جـ 2، ص (152).

(22) كلام في الأدب، ص (138-139).

(23) انظر: مقال لزهير السباعي في مجلة الرائد عام 1380هـ؛ عن غازي عوض الله، كتاب الصحافة الأدبية (مكتبة مصباح، جدة، الطبعة الأولى 1409هـ/1989م) ص (167-168).

(24) انظر: عبدالمجيد شبكشي، نفثات من أقلام الشباب الحجازي، ص (30-33).

(25) انظر: العواد وهؤلاء (دار الوزان، القاهرة، سنة إيداع 1987م، جمع محمد سعيد الباعشن) ص (37).

(26) المقالات، ص (43).

(27) عبدالسلام الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (36).

(28) المقالات، ص (201-202).

(29) انظر: الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (40)، ولم أعثر على هذا الرأي فيما اطلعت عليه من مؤلفات العقاد.

(30) انظر: كتاب في صالون العقاد كانت لنا أيام (مطابع دار الشروق) القاهرة، بيروت) الطبعة الثالثة 1413هـ - 1993م) في مواضع متعددة من الكتاب.

(31) عبدالقدوس الأنصاري: مجلة المنهل المجلد الثالث (صفر 1356هـ) ص (5).

(32) انظر: عبدالسلام الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (26).

(33) كتاب نظرات جديدة في الأدب المقارن ، ص (35، 36).

(34) محمد سعيد الباعشن: مجلة الأضواء: السنة الأولى (1377/6/17هـ) ص (6).

(*) هكذا وردت (وصوابها الفذ)؛ انظر: الفيروز آبادي القاموس المحيط، (تحقيق مكتبة تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1416هـ - 1996م) ص (429).

(35) العطار: كلام في الأدب ص (39).

(36) انظر: أحمد أبو بكر إبراهيم، الأدب الحجازي في النهضة الحديثة، ص (58).

(37) عبدالمجيد شبكشي، نفثات من أقلام الشباب الحجازي، ص (30).

(38) الكتاب للعواد، انظر: تأملات في الأدب والحياة (مطبعة العالم العربي، 1369هـ) ص (187).

(39) انظر: عبدالقدوس الأنصاري في ذكراه السابعة؛ بحث للدكتور محمد رجب البيومي، في مجلة (المنهل، عدد (477). (جمادى الآخرة 1410هـ) ص (166).

(*) المقال نشر سنة 1356هـ .

(40) انظر: العطار، المقالات، ص (199).

(41) انظر: الباعشن، العواد قمة وموقف، رأى لعبدالله بن إدريس، وعبدالحميد مشخص. ص (114).

(42) السابق: ص (114).

(43) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، ج 3، ص 1338.

(44) الأدب الحديث في الحجاز، ص (282).

(45) انظر: الرمز في الشعر السعودي (مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى، 1414هـ - 1993م) ص (150).

(46) انظر: إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 1، ص (373-374) .

(47) لمؤلفيه عبدالحميد مشخص، ومحمد سعيد الباعشن. وانظر كتاب العواد وهؤلاء، من جمع محمد سعيد الباعشن.

(48) ديوان العواد، مج جـ 2، ص (14).

(49) العواد قمة وموقف، ص (377). جمع: الباعشن ومشخص.

(50) محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995) ص (80).

(51) أكد عليها أنيس منصور في كتابه (في صالون العقاد كانت لنا أيام) الذي يعد من أهم الكتب التي كتبت طرفاً من سيرته المتقاطعة مع العقاد.

(52) محمد حسن عواد: ديوانه، جـ 2، ص (14).

(53) ديوان العواد، جـ 2، ص (61-62) وما بعدها .

(54) السابق، جـ 2، ص (248).

(55) السابق، جـ 2، ص (248-249).

(*) القِرْنُ: كفؤك في الشجاعة، انظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص (1579).

(56) ديوان العواد، جـ 2، ص (31).

(57) انظر: أنيس منصور، في صالون العقاد، كانت لنا أيام، ص (43).

(58) ديوان العواد (نهضة مصر، الفجالة، 1398هـ/1978م) جـ 2، ص (246-247).

(59) ديوان العواد، جـ 2، ص (246-247).

(60) إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 3، ص (1338).

(61) تأملات في الأدب والحياة (مطبعة العالم العربي، القاهرة 1369هـ) ص (114).

(62) السابق، ص (115).

(63) إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 1، ص (448).

(64) عبدالرحيم أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز، ص (311).

(65) انظر: الباعشن، العواد قمة وموقف، ص (21) (جمع الباعشن ومشخص).

(66) عبدالله بن إدريس، العواد قمة وموقف، جمع مشخص وباعشن ص (114).

(67) انظر: مقال لحسين سرحان، عكاظ عدد (434) (الثلاثاء 16/ 12/1385هـ) ص (8). وعبدالله جبر، لقاء أدبي، وقد (ذكر أن سرحان كان يهيم بالمازني ومؤلفاته) والمقابلة في مكة؛ مؤتمر الأدباء السعوديين الثاني في 1419/8/6هـ.

(68) انظر: مقال بعنوان (العقاد لم يختلس) لأبي مدين، عكاظ العدد (438) (الاثنين 1385/12/21هـ) ص (8) .

(69) زهير كتبي، العطار عميد الأدب، ص (210).

(70) الكتاب طبع في مؤسسة تهامة للنشر في جدة، وصدرت طبعته الأولى سنة 1405هـ.

(71) محمد حسن فقي: ديوان قدّر ورجُل (الدار السعودية للنشر، الطبعة الأولى 1386هـ/1976م) ص (333) وما بعدها.

تعقيب محمد العباس

شكرا لنادي جدة الأدبي الثقافي وكل القائمين على بسط مائدة النقد والمناقدة.

سأتكلم بهذا المحور الهام عن العنصر المشترك للأوراق الأربعة وهو محمد حسن عواد وكتابه خواطر مصرحة. هذا الكتاب الذي تمت أنجلته لأسباب موضوعية ووجدانية وبفعل التراكم التاريخي. وهو أي كتاب (خواطر مصرحة) وما يحف به من التراكم التاريخي يعتبر المادة الخام الصالحة للبحث حيث أعاده حسين با فقيه مشكورا للواجهة قبل مدة بكل تداعياته ليكون مغترفا للجميع بالإضافة إلى مجموعة من الرموز الذين ينبغي النظر إليهم كبشر، وليس كأبطال لا يقارنون إلا من منطلق البطولة والنزاهة والأصالة.

الفرق بين الباحث والقارئ العادي يكمن في أن الباحث يبحث ويحلل ويشخص ويستنتج، أما القارئ العادي فيكتفي بالشفهي والمعروض والسطحي. والمقام هنا على هذا المنبر وفي هذا الملتقى ليس من أهدافه استجلاء ما يوجد في الحقول وعرضها على المنبر، إنما تمحيص المادة الخام التي تحدثت عنها ومفهمة كل تلك التأملات. كنت أبحث عن الجديد في الطرح وحضور الجهاز المفاهيمي للباحث، فالنقد في تصوري هو استجواب واستنطاق للنص (للمادة الخام) ولكن وجدت أن الحس الأرشيفي هو القيمة المهيمنة على معظم الأوراق، بنسب متفاوتة بطبيعة الحال ما بين ورقة وأخرى، كما تشهد

بذلك قائمة المراجع الأرشيفية وقائمة المراجع المنهجية، والاعتراف الصريح من مراجع موجودة ومتأكد منها. وقد استمعنا اليوم إلى بعض المداخلات من بعض المتواجدين معرفتهم بهذا الإرث أكثر من الذين قدموا الأوراق، بمعنى أن المادة مثبته ومتوفرة منها ولكن القيمة البحثية تحتاج إلى ذهنية مختلفة.

هذه الأفكار وأقصد بها خواطر مصرحة ظهرت في لحظة الانتقال إلى مرحلة الدولة السعودية، بمعنى أنها أفكار تشكّل وصراع وليست مجرد أفكار أدبية عامة في الفراغ. وهذا يحتم وعي ما وراء الصراع الأدبي. ولا شك أن الدولة الحديثة في السعودية تعيش منذ زمن بعيد حالة من الصراع مابين المكون الاجتماعي باختلاف شرائحه وتوجيهاته. وهذا بالتأكيد لا يختصر معنى تحديات العصرنة. في المقابل ينفتح الفضاء الثقافي على اشتباك بين مختلف الصور والتيارات، على اعتبار أنه محل تشكّل ملامح المجتمع المدني، أي: ذلك الفضاء المفتوح للتنافس الأيديولوجي بعد أن تم الاستحواذ على الفضاء السياسي تحديدا. وهنا يُلاحظ إطلالة التيار التنويري من خلال خطاباته السلوكية والمنصصة بأعمال إبداعية، بمعنى: أننا نمتلك هذه النصوص التي تختزن كل القيم التي نختلف عليها وبها بما تحتوي من رغبة بتدوير الحياة والتأكيد على التعددية وتوطين الديمقراطية واستزراع الرؤية العلموية، على اعتبار أن كل تلك العناوين المتوالية من مستلزمات المجتمع المدني التي تختزنها الذاكرة الاجتماعية على شكل محاولات يعوزها الأسلوب.

يتطلب الأمر فحص جامع هذا النص التنويري منذ أساساته الأولى وتثبيت مجمل النصوص المتوافرة عبر ما يعرف بالتاريخ

الاجتماعي وإعـادة تركيبها بصيغة سوسيوثقافية؛ لكي تتوفر مرجعيات نصية صريحة في هذا الصدد وإن كانت مبعثرة ومبددة في أرجاء مختلفة. وهو إجراء على درجة من الأهمية؛ بالنظر إلى ما تتيحه تقنيات تحليل النص المتحدرة من اللسانيات في أماكن، ومن قدرة على كشف مستويات النص المتعددة والغابرة، ومن ثم إعـادة ربط هـذه النصوص بالفضاء الاجتماعي التاريخي الذي أنتجها؛ بمعنى: فحص النص الثقافي وامتصاص دلالاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعكس الحـراك الإنساني بمعانيه الإصلاحية والعقلانية والتنويرية، وهذا ما يجعل من تفكيك الأوهام والـذرائع أمـرا ممكنا بمجرد البـدء بتفكيك النصوص وربطها بفضائها التاريخي الاجتماعي.

ورقة الدكتور السريحي بدأت من هذه المقدمات تقريبا عندما تحدث عن الخلاف الثقافي بما هو خلاف بين مراتب قوى في المجتمع، وأن مجمل الصراعات الأدبية إنما تعبر عن تشكل فئة تحضر بما حققته من مكانة، بينما تسعى فئة أخرى لكي تزحزحها عن مكانتها عبر مشروع تراه أكثر ملاءمة للراهن ولروح العصر. وقد قال: إن ما قدمه يسعى لاكتشاف ما يتخفى خلف المقالات العشرة التي نشرتها جريدة أم القرى في العشرينات من القرن الماضي تحت توقيع "قارب" لنقد كتاب حسن عواد خواطر مصرحة والذي اتضح فيما بعد أن كاتبها هو يوسف ياسين. وأعتقد أن يوسف ياسين ومن يشبهه مازال موجودا بيننا موجودا بالفكر، ولازالت الصراعات محتدمة بأننا لن نعاند هذا الأمـر بناء على جدالات فكرية تلامس النص تحديدا. المقاربات الإرشيفية هي التي تجعل من المقاربة على درجة

من البرود. الدكتور سريحي انتهى إلى مشهد مربك يختزن طاقة الخواطر المصرحة. الخواطر المصرحة تختزن قيماً قوية وهي نقطة ارتكاز وإشعاع قوية، ولكن ربما لاحظنا أن المنزع السياسي تحديدا اختصره الدكتور السريحي بخاتمة الورقة بشكل فاتر ولم تسجل ارتداداته على المشهد الثقافي بشكل صريح.

ورقة السريحي من وجهه نظري هي ورقة مفخخة. فهي تتحدث عن أبعاد على درجة من التلميح لمأزق الوطنية حيث تذمر في أكثر من مفصل من الحجاز، وشعار الحجاز للحجازيين. والدكتور السريحي دائما لديه براعة في اختيار الأوراق. أذكر أن له ورقة تتقاطع مع هذه الفكرة: (الحجاز للحجازيين) وهي الهوية الصحراوية للأدب في السعودية التي أطلقها أصلا طه حسين على الأدباء السعوديين، لينشئوا هوية تعادل الهوية الفرعونية عند المصرين، والسومرية البابلية عند العراقيين، وهكذا. فعندما ناقش فكرة الفتى الحجازي والإنسان الحجازي والمرأة الحجازية والأمة الحجازية مر عليها مرورا، هي لا توجد في الكتاب، ولكنه استدعاها من خارج النص ليكشف نوايا الكاتب المنشود. باختصار بالنسبة لورقة الدكتور السريحي، السريحي لم يقرأ اللامصرح به من الصراع ، وإنما ألمح إلى بعض النقاط المهمة التي كان من الممكن أن تشكل نقط ارتكاز وأن تتوسع من خلالها هذه الورقة ليحدث هذا التناص مع النص.

بالنسبة للدكتور أحمد سماحة تحدث عن أن معالجات كتاب محمد حسن عواد في الخارج أقوى من معالجاته بالداخل، ولكن لم يبالغ في الاغتراف من الأرشيف الداخلي، ولم يطلعنا على تلك الرسائل التي قدمت بالخارج؛ لنتعرف على قيمة هذا الكتاب المشع.

وأتمنى إذا كانت هذه الأوراق متوفرة أن تُقَدَّم، لا أن تطرح. وأعتقد أن جميعنا نحتاج إلى إطلالة على كتاب محمد حسن عواد من خلال قراءة خارجية. عندما تحدث عن محمد حسن عواد وهو يتحدث عن نفسه بأنه يميل إلى الشيطنة والتأمل. لكن هذه شهادة هو يقدمها عن نفسه، وهنا نسائل أحمد سماحة: أنت ماذا ترى من خلال خواطر مصرحة؟ هل هو بالفعل متأمل؟ هل هو بالفعل شيطان؟ هل هو بالفعل على تلك القدرة من ابتكار المعاني الجديدة. كل إنسان يطلق على نفسه سمات من البطولة الفذة والاستثناءات والطباع.

مأزق الدكتور أحمد سماحة كما أتصورها أنه جعل نفسه وسيطا لدى القارئ وكأنه يدلي بسيرة حياة محمد حسن عواد ومنجزه بكتاباته ومعاركه، بنسخ آلي بدون أي إضافات وبدون أن يستنطق كتاب العواد الأساسي ويبدي وجهه نظره. وقد استمعنا إلى آراء كثيرة في داخل الورقة لكتاب ومفكرين ولكننا لم نسمتع إلى رأي أحمد سماحة نفسه في العرض.

لا يتوهج العواد بتصوري لأنه كان يعيش في مجتمع على درجة من التدني كما مال أحمد سماحة في تأويل اللحظة التي تولد فيها فكر محمد حسن عواد. لكنه يقاس بما يتبدى له من دور ووعي، وبتماسه مع الآخر. فهو على درجة من التواصل مع كل العوالم المثقفة والعارفة والعالمة في العالم، وبالتالي يُحكم عليه من الأعلى ولا يُحكم عليه من الأسفل.

يُحسب للدكتور أحمد سماحة أنه خدش التمثال. نحن نريد عندما نقدم هذه النماذج أن لا نقدمها بحس رومانسي، بل نقدمها ككائنات بما تحمله من كيمياء بشرية. وعندما تحدث أحمد سماحة

عن معارك محمد حسن عواد بشكل لا واع استطاع أن يخدش هذا الشخص النموذجي الذي يتعامل مع الأدب بشكل منزه. وكانت معاركه التي ذكرها أحمد سماحة توحي بأنه لا يخلو من الأخطاء ومن الهفوات، وحتى من الحماقات في ردوده التي تكشف عن أسلوبه وعن وعيه عندما يحتدم الأمر وعندما يجابه خصماً من خصومه.

بالنسبة للأستاذة شيمة الشمري أرى أنها لم تحتدم مع النص عندما مارست التطواف حول النص. وقد دخلت داخل غلاف من نظريات التلقي والتطابق الغربي والمستقبلي، وإيراد استشهادات كثيرة. ولكنها لم تلامس جوهر النص وصيرورته، والطريقة التي نسج بها هذا النص الذي انتقته لأسباب لم أعرف بصراحة ما الذي يحمله هذا النص من ريادة وحداثة محمد حسن عواد. تحدثت عن القيم الاجتماعية من خلال نص تقليدي يريد الوصول إلى حل متخيل. وأعتقد أنها استخدمت عدّة تنظيرية هائلة جدا لتقديم معنى بسيط، ويمكن لأي قارئ أن يلتقطه وهو أن محمد حسن عواد يتحدث عن نظرة طوباوية من خلال أزمة ذاتية. ولو تعاملت مع ما يتخذه مثلا إسحاق عظيم في الكتابة المستقبلية أعتقد أنها كانت ستشكل مدخلاً منطقياً ومعقولاً لتأكيد فرضية النص المستقبلي.

وبالنسبة للدكتور عبدالرحمن أعتقد أن ثنائية العقاد محمد حسن عواد متوفرة في المجتمع الحجازي في ثنائية عبدالله عبد الجبار وطه حسين وهي ثنائيات متكررة. الورقة بمجملها تطرح فكرة المركز والأطراف. وما هذه الصورة المرسومة بوعي الدكتور عبد الرحمن إلا شكل من أشكال التبعية فقد تكون صورة من صور التأثر وقد تكون نوعاً من التفاعل.

كنت أبحث عن إجابات عما حاول الحجازيون أن يرسموه من صورة للعقاد، فمن خلال هذا الكم الهائل من الاستشهادات أتصور أن الصورة هي الصورة الأرشيفية، فهناك استدعاءات كثيرة واستشهادات أكثر من أشعار ومناسبات حتى في شكل الوفاء بدون أن تقدم إجابة على السؤال الجوهري.

هنالك أيضاً محاولة للتصفيح ما بين العقاد ومحمد حسن عواد، فعلى سبيل المثال بأنه عقلاني النزعة في شعره يصطنع الألفاظ الفلسفية في شعره أيضا، كذلك حس التمرد الذاتي، والأستاذية المتعالية، والثورة على القديم، والرغبة في الابتكار والتجديد، ومعادلة الفكر الحر. وهذه المواصفات متوفرة في كثير من الرموز ولا تتعلق فقط لا بالعقاد ولا بمحمد حسن عواد. وأعتقد أن ما فعله الدكتور المحسني هو إعادة ترتيب المعلومات الأرشيفية ضمن إطار لا يقدم إلا الصورة المنبسطة للعواد والتي نعرفها بصورة مختزلة، وبالذات الشعبية، بشكل مبسط.

وشكرا.

«أيام في الشرق الأقصى»

الريادة المطلوبة...

عبدالله بن أحمد بن حامد

إذا كان من اللافت أن تشترك رحلتا(*) علي حسن فدعق في كتابه: «أيام في الشرق الأقصى» المطبوع طبعة واحدة فقط، والتي يملك الباحث منها صورة متهالكة، ورحلة أنيس منصور في كتابه: «200 يوم حول العالم» الفائز بجائزة الدولة، والذي وصلت طبعاته قبل أكثر من عشرين عاما إلى اثنتين وعشرين طبعة ! أقول: إذا كان من اللافت أن تشترك الرحلتان في تاريخ ظهور الطبعة الأولى من هاتين الرحلتين، والذي كان عام (1963م) فهل سيكون من اللافت أيضا أن تتفق الرحلتان في أغلب البلدان المزارة! حيث كانت رحلة فدعق: «للهند وبورما وكمبوديا وأندونيسيا والملايو وسنغافورة وهونج كونج واليابان وتايلندا»، وكانت رحلة فدعق «للهند وأندونيسيا واستراليا والفلبين وهونج كونج واليابان وأمريكا»؟ وإذا كان تبرير فدعق للزيارة واضحا وموضوعيا، وكان عنوانه يشير تماما إلى خط سير الرحلة، فإن ذلك لم يكن حاضرا عند أنيس منصور، فلم يذكر في مقدمته للطبعة الأولى أي سبب منطقي وموضوعي للعنوان الذي يزعم زيارة العالم في (200) يوم، وهو لم يزر سوى بلدان قليلة، وهو الأمر الذي أشار له طه حسين في تقديمه للكتاب[1]، فإن من اللافت أيضا أن باعث الرحلة لدى فدعق كان منطقيا، وذلك من خلال الدعوة التي تلقاها من الخطوط التشيكية، ومدير

مكتبها في السعودية السيد أحمد بانخر، فإن أنيس منصور، أشار إلى أن زيارته للهند كانت من أجل أن يكتب تحقيقا صحفيا عن ولاية كيرالا التي فاز فيها الحزب الشيوعي، ويشير إلى أنه قابل رئيس وزرائها، وأجرى معه حوارا، وأن هذا الحوار الذي دار بينهما قد نقلته وكالات الأنباء العالمية، فقد كان هو الصحفي الوحيد الذي قابله أثناء الأزمة! ولو ذهبت مذهب الاطمئنان لما قاله منصور هنا، فإنني لا يمكن أن أتقبل بعض ما يذكره عن ذاته، ويتغنى به ! حيث ينقل عن حواره السابق أن رئيس وزراء الهند كان يضع يده على رأسه كلما سأله أنيس سؤالا(2)! ولن تكون هذه الإشارات غريبة على هذه النرجسية التي بدأت مع أول الكتاب الرحلي، حيث تبدي الذات المتضخمة حضورها اللافت دون حرج، منذ مقدمة الكتاب، يقول: «ركبت البغال في أعالي الهملايا وركبت النفاثة من هوليود إلى واشنطون، وكان الأمريكان ينظرون إلي بإعجاب وحسد، فقد كانت النفاثة شيئا جديدا، وركبت الفيل، وركبت زورقا وظللت واقفا ساعات، فقد كانت المياه مليئة بالأفاعي والتماسيح في أقصى جنوب الهند، وأكلت الموز بالشطة في سنغافورة، وشربت الشاي بالملح في أندونيسيا، وأكلت الأناناس مع الغربان في سيلان، وأكلت الخبز المصنوع من السمك في جزيرة بالي، وأكلت الضفادع والثعابين البرية في هونج كونج، وأكلت البيض وهو مليء بالكتاكيت، وحتى لا أصاب بقليل من من القرف فإنهم في الفلبين يضيفون إليه بعض الفلفل والملح»(3) هذه الذات المتضخمة التي تعلن في غير مواربة هذه البطولات منذ الصفحات الأولى تتناقض ووثائقية أدب الرحلة الذي يسمح بمدى واسع من الانزياحات اللغوية التي يمكن

أن تتوسع، على ألا تصل إلى تمرير العجائبي، ورسم البطولات على هذا النحو الذي يمكن أن يدغدغ عقول الأطفال، وخيالات المراهقين، لكنه لا يمكن أن يدخل دائرة التلقائية والصدق التي كتب بها الرحالة العرب والعجم قديما وحديثا رحلاتهم، إذا ما استثنينا بالطبع بعض الخروقات التي تحدث في فهم طبيعة أدب الرحلات.

على الجانب الآخر كان فدعق يكتب رحلته بكل شفافية وصدق، دون ادعاء أو تضخم ، معلنا منذ البدء أمرا غاية في الأهمية ، وهو أن ما يكتبه ليس استقصاء لتاريخ حياة هذا البلد الذي يذكر فيه ، وأن عمله عبارة عن مذكرات خفيفة، «تستطيع أن تصحبها معك قراءة في الطائرة، في القطار، في سيارة مريحة، في جلسة هادئة وعند النوم أحياناً لتنام وتحلم إما بحسناء فاتنة، أو بشحاذ يمد يده إليك في أدب ومكر»(4). وأحسب أن الأدب العظيم لا يجاوز هذه المتعة التي تحملها الكلمات، فغاية الأدب الجمالية الإمتاعية غاية مشروعة للمبدع أياً كان، ثم يواصل الحديث المباشر عن باعث رحلته، وهو الدعوة التي جاءته من السيد أحمد بانخر وكيل عام الخطوط التشيكية الجوية في المملكة العربية السعودية، حينما بدأ سير الخط الجوي بإذن من المملكة، ثم يضيف أمرا آخر أكثر أهمية، وهو أنه سيقول كل شيء بتجرد تام دون تأثر بأي عاطفة كانت، لأن أمانة الكلمة تقتضي ذلك، ولأن المجاملة كثيراً ما طمست حقائق كان يجب أن تبدو ساخرة كما هي دون رتوش، ثم يختم ذلك بقوله: «وهذا وما سأذكره لك يا عزيزي القارئ أرجو أن تسامح أخطاء قد تجدها في أيامي في الشرق الأقصى، ولك شكري سلفاً»(5). إن

الوعي الرحلي عند فدعق وعي لافت، وهو وإن كان في مقدمته هذه يشير إلى شيء مختصر منه، فإنه قد وسع الحديث عنه حين قدم ورقته المتميزة عن أدب الرحلة عام (1394هـ) في مؤتمر الأدباء السعوديين الأول الذي أقيم في جامعة الملك عبدالعزيز[6].

ولعل مما يلفت نظر الباحث هنا هو أن الأديب المصري «محمد مصطفى غنيم» يقول في كتابه «دنيا عجيبة من القطب إلى سور الصين» إنه أول صحفي عربي يطأ بقدمه أرض بعض المناطق، ويذكر من ضمنها جزيرة «بينانج» في ماليزيا، ويقول ذلك صراحة في مقدمة رحلته، إذ يقول: «ولقد أتاحت لي الفرصة في بعض هذه الجولات أن أكون أول صحفي مصري وعربي يطأ بقدمه أرض بعض المناطق، كما حدث في جزيرة إيريان الغربية التي ظلت خاضعة للاستعمار الهولندي ثلاثة قرون قبل أن تعود إلى أندونيسيا.. أو في جزيرة بينانج حيث يوجد معبد الأفاعي الوحيد في العالم»[7] والحق أن هذا الخبر لا يتسق مع الحقيقة ؛ إذ إن رحلته كانت عام (1971م)، بينما كانت رحلة علي حسن فدعق كانت عام (1961م)، وقد وصل إلى جزيرة بينانج ؛ مما يعني أنه سبق محمد مصطفى غنيم، كما سبقهما الأمير محمد علي، وإن كان من الموضوعي أن نستبعد رحلة محمد علي ؛ إذ كانت رحلة ملكية لها طابعها الخاص الذي يتيح للأمير ما لا يتاح لغيره من إمكانات التنقل، ومن الإمكانات على مستوى الممارسة الرحلية التي تعطي المرتحل العادي حرية التنقل، وتجعله يواجه الأحداث والمصاعب والمتاعب ؛ مما قد لايتاح في الرحلة الملكية المختلفة بالطبع عن الرحلة الصحفية.

لقد كانت رحلة فدعق صورة صادقة لما وعد به، فأنت تجد في رحلته روح الأديب المنتمي لقضايا أمته المسلمة، ولقوميته العربية، ولوطنه المملكة العربية السعودية، وستجد فيها أيضا شفافية الأديب ومكاشفاته الصريحة الواضحة، وخاصة حينما يرى النساء والفتيات في صورة من الجمال الذي يدعوه للحديث عنه صراحة، وكأنه يذكرك بحديث العشاق من الشعراء العرب عن المرأة وجمالها، بل ربما وصل الأمر إلى أبعد من ذلك، حينما يصف بعض اللقاءات والمناسبات، ولكم كان فدعق مأخوذا هنا بالمقارنة بين نساء العرب، ونساء الشرق الأقصى، وكم كرر ملحوظته التي يؤكد فيها أنك لن ترى بينهن: «شجر الجميز»، كما أننا نجد في هذه الرحلة ذات الأديب الفكهة، وهي ذات موضوعية، لاتدعي ركوب النفاثات، ولا أكل الضفادع والثعابين، ذات تصف لك مشاعر الضعف والانكسار التي تمر بها، فهو مثلا حين يتحدث عن لحظات الخوف والرهبة التي انتابته وهو متجه للملايا عبر خط في الغابات، كثير الوحوش، مهجور السيارات، وقد أوشك البنزين في سيارة صاحبه على النفاد، معترفا بلحظات الخوف والرعب التي عاناها كما سيأتي !

إنه فدعق الإنسان الذي تتجلى في رحلته روح المسلم المتسامح، الذي يشير باستمرار وباعتزاز إلى تاريخ وصول الإسلام إلى بعض البلدان التي يزورها، واصفا بنشوة وأمل بعض الجامعات والمدارس الإسلامية في بعض بلدان الشرق الأقصى، مشيدا ببعض الدعاة المسلمين هناك، والحوار معهم، متحملا في سبيل ذلك متاعب السفر، وظروفه داخل الهند من أجل أن يلتقي مثلا بالشيخ أبي

الحسن الندوي، مشيداً بكتابه: «ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين» وهو الكتاب الذي أحال إليه بعض طلاب وطالبات الجامعة في اليابان لأنه مترجم إلى اللغة الإنجليزية ، ويرجو أن تهتم به هيئات مسلمة لتوزيعه مجانا في اليابان»(8).

ويعكر صفو فدعق، ويستفزه تشويه صورة الإسلام في «بانكوك» حين تقدم في أحد المطاعم رقصة أسموها الرقصة المحمدية، وهي رقصة تشبه - كما يقول - الرقصات التي نراها في مسارحنا في بيروت والقاهرة أحياناً، ثم يقول : «وهنا عكر صفوي هذا الخلط العجيب والجهل المطبق لواضع البرنامج ومخرجه، وفي الليلة التالية جئت إلى المسرح مبكرا، وقابلت الفتاة رائعة الحسن، وكنت في حالة عتاب معها. قلت لها إن هذا خطأ، فمحمد لم يكن له مدرسة رقص، بل مدرسة خلق وتهذيب، ورسالة روحية. قالت أنا مقدمة برنامج فقط وأرجوك أن تتفاهم مع السيد المدير، وقابلت المدير وأفهمته الخطأ، وأن هذه الرقصة تسمى رقصة شرقية في كل ملاهي العالم ومسارحه، قال: نعم... ولكن الأمريكان لا يفهمونها إلا هكذا، وأصر المتعصب على رأيه، وقدمت الرقصة على أنها (محمدية) مع الأسف الشديد، وأنا لست متعصبا، إنما الخلط والافتراء على الحقيقة يجعل مني متعصبا تعصبا أعمى كما يقولون، لأن بعض الآخرين غير المسلمين يحقدون على شيء اسمه الإسلام فقط دون وعي ودون علم، مع أن قسما كبيرا من المسلمين لا يتعصبون إلا في مواطن التعصب، ويكفي أن تعلم يا أخي القارئ أن أتباع (بوذا) في الشرق الأقصى كلهم تقريبا متعصبون تعصبا أعمى حتى في ثقافتهم العظيمة تتلاشى تجاه ديانتهم وطقوسها العجيبة جدا»(9).

وهو فدعق الذي ينظر لبعض القضايا من خلال منظار فكري واع، يمثل هويته الثقافية والفكرية حيث يبدي أسفه لوجود علاقات بين بورما وإسرائيل[10]، كما يكرر الأسى ذاته في الملايو حين يتألم لعدم وجود تمثيل دبلوماسي للمملكة العربية السعودية، ووجود تمثيل دبلوماسي لإسرائيل عبر سفارة في العاصمة[11]، وهو ذاته الذي يسأل أبا الحسن الندوي عن سبب اعتذاره عن تلبية دعوة الحكومة السعودية للعمل على إنشاء «الجامعة الإسلامية»[12] كما يشير في بأسف لعدم انتشار الإسلام في اليابان، ويحيل ذلك إلى تقصير المسلمين في نشر الإسلام والتبشير به[13]. وهو ذاته الذي يتابع في رحلته عبر البلاد التي يمر بها انفصال سوريا عن مصر، ويتألم في أكثر من مكان في رحلته وهو يسمع الأخبار السيئة التي ترده عن قيام الحركة الانفصالية ضد الوحدة بين مصر وسوريا، ويقرأ أخبارها في الصحف الإنجليزية والأندونيسية والهولندية في جاكرتا، ثم في سنغافورة حين ارتحاله إليها، حيث يقول: «ومن صحف سنغافورة بلغتنا أنباء الحركة الانفصالية في دمشق، وهي أنباء كانت مزعجة حقاً لأنها تعني أن التجربة العربية الأولى فشلت أمام عوامل خارجة عن إرادة الشعب العربي»[14]. وهو الأمر ذاته الذي يكرره حين يسمع أخبار إذاعة القاهرة وهو في ترنفانو في الملايو، ويقول: «أما القاهرة فسمعناها بوضوح، وكانت تذيع مع الأسف الشديد أنباء حركة الانفصال للوحدة مما أحزننا جميعاً هناك على بعد آلاف الأميال من الوطن العربي الكبير»[15].

إن فدعق يقدم ذاته من خلال تجاور وتناغم الذوات «الإسلامية والعربية والوطنية» ويوسعها أحياناً لتكون ذاتاً إنسانية،

حيث يقول عن عشقه للرحلة لأنها تلبي: «رغبته في معرفة المميزات التي تميز شعب عن الآخر، ومع ذلك فبنو آدم يجمعهم الإحساس الإنساني العام»(16). وهو تناغم على مستوى الأفكار والمضامين، جاورته قدرة على التنويع والتشويق، فهو يسير في رحلته بيد أن مواقفها، وشخوصها تستدعي ذاته الموضوعية للكتابة والتعليق، وتغدو التعليقات هنا منوعة بين الانسياق نحو جمال المشهد مثلاً، وهو جمال يراه فدعق في المكان والإنسان ، وإن كانت المرأة قد حازت على توقفه وتمليه لها، حيث يأسره القوام الجميل ، والجسم الرشيق، ويكرر في أكثر من بلد يزوره مقولته عن عدم رؤية شجر الجميزا، فهو يقول عن المرأة في سنغافورة وجمال لباسها: «وقماشها من النوع الغالي الثمن، وهو من الحرير الصيني الأملس البراق، وغالباً ما يزيد من فتنة المرأة الصينية الرشيقة جداً، والجميلة غالباً، وهي في سنغافورة وهونج كونج تمثل المرأة الصينية الأصيلة، فلا «رفيعة هانم» ولا أشجار «جميز» بل رشاقة وأناقة وجمال شرقي رائع، وبشرة ناعمة ملساء، تزين هذا كله ابتسامة مشرقة»(17).

وهو الجمال ذاته الذي يراه في أندونيسيا، والشكوى الضمنية أيضا، يقول: «ألطف ما في المرأة الأندونيسية الرشاقة، فأنت لا ترى أشجار (الجميز) أو رفيعة ، هانم في أندونيسيا إلا ما شذ»(18). ويعود مرة أخرى ليصف نساء «هونج كونج» من الصينيات ليقول: «والفتاة الصينية ليست بالقصيرة كما الحال في اليابانيات مثلا، بل هي (ربعة) القوام ولا تجد فيهن مطلقاً أشجار الجميز بل رشاقة وأناقة»(19).

إن التكرار هنا ليشير إلى خاصية تلقائية لا تهتم بتكرر الملاحظات، وهو في ذات الوقت دليل على أن الذات تكتب مباشرة من خلال ذاتها التي ترى الآن، وتعقد مقارنات سريعة مع ما تختزنه الذاكرة من صور.

وهي ذاكرة وفية، تمنح صاحبها الذكرى المناسبة في الوقت المناسب ؛ ليحدث تنويعاً زمكانياً جميلاً، منساقا نحو الإطراف ، فهي ذاكرة تستدعي – مثلاً – سيارة عبدالعزيز الرفاعي حين يرى السيارة التي ستقلهم إلى الملايو، يقول: «والسيارة هذه ذكرتني بالصديق الأديب الرشيق القلم الأستاذ عبدالعزيز الرفاعي حيث هي من نوع ولون سيارته التي طالما أسمعني عنها أحاديث كثيرة في الرياض ، عندما نذهب للنزهة معاً، وعندما كنت «بجدة» يسمعني الغزل في سيارته الصغيرة اللطيفة»[20]، وهي تستحضر عمر رفيع وكتابه «في ربوع عسير» حين التقى أخا رفيع في ترنفانو[21] كما يصل إلى هونج كونج، ويقول: «والاسم يذكرني بنكتة لطيفة حدثت مع الأستاذ الأخ «عبدالله المنيعي» حين كنا زملاء في الإذاعة السعودية «بجدة» ولنا زميل يقرأ نشرة الأخبار أحياناً، وجاء خبر من «هونج كونج» فقرأها «هونج كونج» بفتح الكاف والواو وسكون النون ونطق الجيم عربية كما هي»[22]، ويستحضر أيضاً أثناء زيارته «لهونج كونج» وأكلهم الغريب، ما رواه عبدالله بلخير عن كيفية قتلهم أو اغتيالهم للنسناس[23]. وفي بانكوك يجلس في بهو الفندق ويقول: وبقيت في بهو الفندق أنظر إلى التلفزيون (المرناة) على رأي فضيلة الشيخ حمد الجاسر[24].

إن هذه الشخصيات، وإن كانت ترد عابرة فإن فدعق يتوقف أحياناً أمام شخصية المرأة خصوصاً، وهو توقف يستحضر فيه فدعق شخصية الشاعر العربي الغزلي الذي يصف المرأة عبر جمالها الظاهر، ويصل أحياناً إلى جمال طبعها، وسمو روحها، وهو توقف يصبح أحياناً لوناً من ألوان أدب الاعتراف الذي يجاوز الثقافة الخاصة للمرتحل وإن كان لا يتجاوز إذا ما قيس بالثقافات الأخرى، لكنها روح فدعق الصادقة التلقائية يقول وهو في «هونج كونج»: «وقد أقيمت حفلة ليلية بالقرب من الفندق الكبير (الأمباسادور) وحضرت هذه الحفلة مع صديق صيني وزوجته، وهما من كرام العائلات، وكنت أمطرها بالأسئلة والقبلات وبعضها خارج عن الموضوع - مع الأسف - مثلاً سألتها عن سر هذه الفتحة في الفستان؟ وهم سمة الأجسام عموماً دون نحافة أو سمن؟ وهذا هو المراد في جمال المرأة حتى تتوفر فيها الأنوثة؟ أجابت عن سر الفتحة من الجانب بقولها: «ألا ترى أنها تلفت نظركم معشر الرجال»[25]، وهو نهج اعترافي لا يتصل بمرأة محددة، بل تراه مع المواقف المختلفة، حيث يرى بعض السابحات من الفتيات على أحد شواطئ الملاوية، ويقول: «ثم عرضنا على شاطئ فيه رمل جميل نوعاً، ووجدنا بعض السابحات من عذارى الملايو يسبحن دون خوف حتى إذا أحسسن بوجودنا اختفين، وضحكاتهن ترن رنيناً عذباً، وحالاً أخذ صديق معنا لإحداهن صورة، بدا فيها مجرى العبير خلف نهدها الشاب المتوثب، وقلت للسيد : إنها لقطة بالصدفة، ولادخل للصنعة فيها، ولا بد من الذكرى للزيارة لبلد لنا معه علاقات طيبة؛ ضحك السيد وقال: سامحك الله أيها الصديق، إنها صورة وحسب»[26].

إن طابع الطرفة يبدو واضحاً في مثل هذه الشواهد الاعترافية، وهو طابع يصبغ مثل هذه المواقف صبغة هزيلة لا تحيل إلى وقائعها، بقدر ما تحيل إلى جمال الحوار، وجرأة الوصف، ولذا يبدو فدعق في مكان آخر مشغولاً بدلالات اللغة، ومفارقاتها التي لا تعدو كونها نوعاً من الإطراف الأدبي، يقول وهو متجه إلى سنغافورة جواً: «وبعد أن استقر بنا الطيران في الجو تقدمت إلينا مضيفتان» إحداهن على جانب كبير من الجمال الملايوي مع رقة في الخلق، وابتسامة على فم رقيق الشفة، وكانت الأخرى قد أخذ منها الزمن الكثير، تركها للشيوخ يتغزلون فيها، وهما تلبسان الزي الملايوي «وبعد ذلك يشير إلى أن الصغرى قدمت له منشفة ، قد عصرت من الماء الحار، ثم يقول: «وشكرت للحسناء هذه الخدمة، وتذكرت أيضاً إمكان قطع «منشفة» إلى كلمتين «من» و«شفة» وأنا مسحت ولم أطلب قبلة، لأن الأصل أن أقول أعطني منشفتك، ومسحت وجهي ويدي مسحاً أزال عنهما غبار المطار»(27).

إن هذه الكلمات التي يرسلها فدعق تشي بروحه الفنية المتسامحة، وهي روح رحلية صادقة وتلقائية، فلم يكن فدعق راسماً ذاته على نحو بطولي كما فعل منصور مثلا! إنه يصور مثلا لحظات الخوف والفزع والضعف التي تمر بها، كما مر بها، متساميا عن إظهار شجاعة مزيفة، أو رسم واقع غير صحيح، يتحدث مثلاً عن خوفه ورعبه وهو يسير براً في طريق مهجور نحو الملايو، وقد أوشك البنزين على النفاد، وهو يتظاهر أمام رفيق الرحلة برباطة الجأش، بيد أنه يكشف للقراء مشاعره الحقيقية في غير ما خفاء، وبخاصة وأنه يستذكر القصص الكثيرة المروية عن خطورة النمور

الكاسرة والثعابين الضخمة، يقول: «وفجأة قال لي السيد (عبدالله الكاف) رفيقي إن وقود السيارة بدأ ينفد! فقلت : لا تخف، سنصل، وعيناي مسمرتان على عداد البنزين، وفكرت في المصير والأولاد والوطن إلخ»، ثم يلاحظ عينين تتوهجان في الطريق ، وإذا بهما لنمر صغير يعبر الطريق، بقفزة هائلة مكشراً أنيابه، يقول: «وبدأ وجيف قلبي يتتابع بسرعة، قفلت زجاج السيارة رغم أن الحر شديد بعض الشيء وطافت في رأسي أفكار كثيرة، ماذا لو نفد وقود السيارة؟ ما الذي سيحدث لو حصل خراب في السيارة؟ ماذا لو انفجرت عجلة في السيارة»[28]. لقد كان فدعق صادقا في رحلته، تلقائيا في كتابته، استلهم الكتابة الرحلية، وعرف شروطها وميثاقها بين القارئ والمتلقي، فكتب ما رآه، وشعر به، دون تزيد أو تصنع، فكانت رحلته مثالا على وعي مبكر بهذا الأدب في المملكة العربية السعودية، وكانت الرحلة ريادة في هذا الأدب، ليس على مستوى الوطن، بل على مستوى العالم العربي، إذا ما أخذنا في الحسبان فهم الجنس الأدبي، وقارناه بما كتبه أنيس منصور في كتابه (200 يوم حول العالم) وهو كتاب تقرأه فتجد صناعة الحدث فيه أكثر بكثير مما يحتمله الحدث ، وتجد فيه ذات منصور بأكثر مما ترى فيه المعالم والحوادث والشخصيات كما ينبغي لها أن تكون في أدب يقوم على الوثائقية الأدبية، وهي ريادة إذا ما قورنت بما زعمه بعض الرحالة من أنه أول الواصلين من الصحفيين إلى الملايو، وهو الذي الذي لم يتنبه له الأدباء والنقاد، فأصبح مسلمة من المسلمات غير الصحيحة، التي تظلم الريادة، وتهمش الأطراف على حساب المركز ، مع تغير الحياة، واختلاف المراكز، وتجاورها...

الهوامش

(*) تنتمي الرحلتان إلى أدب الرحلة، بمفهومه الذي تحدث عنها النقاد، وسأجاوزه هنا ؛ ويمكن أن يراجع في الكتب النقدية التي تحدثت عن أدب الرحلة.

(1) حول العالم في 200 يوم، ص 26.

(2) ينظر: حول العالم، 10.

(3) حول العالم في 200 يوم ، 9.

(4) أيام في الشرق الأقصى، 7.

(5) المرجع السابق، 8.

(6) كان عنوان بحثه: «أدب الرحلات – مقوماته في العصر الحديث»، ينظر كتاب بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين ، 1201/3.

(7) يُنظر دنيا عجيبة من القطب إلى سور الصين، ص 3.

(8) أيام في الشرق الأقصى، 140.

(9) أيام في الشرق الأقصى، 145.

(10) المرجع السابق، 42-43.

(11) نفسه، 99.

(12) نفسه، 37.

(21) نفسه، 92.

(22) أيام في الشرق الأقصى، 107.

(23) المرجع السابق، 112.

(24) السابق، 146.

(25) نفسه، 111.

(26) أيام في الشرق الأقصى، 92.

(27) المرجع السابق، 72.

(28) أيام في الشرق الأقصى، 88.

ظلال على خارطة البوح

قراءة في رسائل «إلى ابنتي شيرين» لحمزة شحاتة

منى المالكي

اختلاجات الرحم الحجازي:

لابد من بيئة ثقافية ألصق بحياة المبدع اليومية تتيح لشاعريته أو موهبته وطاقته الإبداعية النمو في حضنها أو تحت ظلها، وتتوفر فيها الظروف والمعطيات التاريخية الملائمة، ليلعب المبدع دوره المتوقع ويمارس تأثيره المأمول.

فما تمخضت عنه وقائع حركة توحيد المملكة، والتي تشكل ملحمة تاريخية كانت لها تأثيراتها الكبيرة، كانت وبكل المقاييس من الأحداث التي لا يمكن إلا وأن تترك أثرها في كافة أوجه حياة المجتمعات التي تشكل منها كيان الدولة الموحدة فيما بعد. «فمنذ عام (1924م) أخذ تاريخ الإنسان في هذا الجزء من الجزيرة العربية يشهد تغيرات وتحولات عميقة، حيث شهدت دخول الملك عبدالعزيز آل سعود الحجاز، وإنشاء صحيفة أم القرى، وتوحيد أقاليم المملكة، وانتعاش التعليم الحكومي، وزيادة أعداد الصحف والمجلات والمطابع والمكتبات، والابتعاث إلى الخارج، وتأسيس بعض المنابر الثقافية والفكرية، والتواصل الاجتماعي بين الأقاليم المضمومة، والتحولات الاقتصادية التي أعقبت الاستفادة من عوائد اكتشاف النفط بعد الحرب العالمية الثانية، ويعتبرها البعض، أي هذه المرحلة التاريخية ، البداية الحقيقية للعهد السعودي الحديث،

لما واكبها من انفتاح على العالم الخارجي، ووضع الأسس لنهضة فكرية وعمرانية شاملة[1].

كان من الواضح أن هناك تشققات وأوجه اختلافات ثقافية بين مكونات الدولة الموحدة الوليدة، رغم الانسجام العرقي والديني، فهناك التنوع القبلي والطائفي، والتنوع في الثقافات والعادات والتقاليد و الأعراف الاجتماعية ورغم هذا لم تكن أسئلة التواؤم أو الاختلاف والائتلاف الثقافي هي الشغل الشاغل لعقل النخبة الثقافية منذ التوحيد في عشرينيات القرن الميلادي، إذ إن الملك عبدالعزيز تولى عبء هذه المهمة الشاقة والمعقدة بسياسات مستقبلية واعية وقرارات حاسمة، وبالتالي فإن السؤال الثقافي منذ العشرينيات كان سؤالاً تنويرياً وتحديثياً بشكل أساس، يمكن أن تلخصه لنا بصورة واقعية ومعبرة تلك الأسئلة التي أطلقها محمد حسن عواد، منذ وقت مبكر عام (1924م) «لماذا لانتعلم كيف نعيش؟ لماذا لانتعلم كيف نتعلم؟ لماذا لانتعلم كيف نتفاهم؟ لماذا لانتعلم العيش وسط جماعة؟ لماذا لانتخذ أدواراً فعالة في شؤوننا المدنية والمجتمعية؟ لماذا لاننفتح على التجارب الجديدة؟ لماذا نهضم حقوق الغير في بلادنا؟ لماذا لانفهم أن مرارة النقد أجمل من حلاوة العيش؟»[2].

لم يكن غريباً أن يكون الحجاز هو منصة إطلاق أسئلة التنوير والتحديث الفكري والابداعي، ورائد حركة التجديد الأدبي بوجود المطابع والصحف والمجلات والإذاعة والبريد والبرق والهاتف، إضافة إلى تفاعله الثقافي والاجتماعي مع الحجاج والمعتمرين الذين يتقاطرون من مختلف بلدان العالم طيلة شهور السنة وهم يصطحبون معهم في أمتعتهم ثقافاتهم وعاداتهم وتقاليدهم

وألسنتهم ، وقد طبع هذا الانفتاح على الحجازيين بنوع من التسامح وتقبل الآخر والمرونة الفكرية والنفسية في التعامل معه أخذاً وعطاءً.

برز على سطح الحياة الثقافية والاجتماعية في الحجاز جيل من الشباب سيطر عليهم هاجس التغيير والتجديد مما جعل عبدالوهاب آشي، في المقدمة التي كتبها لكتاب محمد حسن عواد يتحدث فيها عن جيل من الشباب الحجازي تتدفق فيه الروح ، ثائر النفس ، ناشز عن القديم ، ويتوخى الحرية ، يرى الأشياء كما ينبغي أن تكون ، وأن النبرة الحادة التي تتضمنها مقالات الكتاب تتواءم مع روح الحالة النفسية التي شاعت في إقليم الحجاز .

وأخذت تتشكل في أذهان النخبة المثقفة صورة جديدة للمثقف السعودي لاتختلف كثيراً عن صورة نظيره المثقف العربي في المراكز الثقافية في مصر ولبنان ، «يتحدث محمد حسنين هيكل في مقدمته لكتاب «من وحي الصحراء» عن جيل حجازي لم يبلغ الثلاثين ، ولم يتعد الأربعين يظفر بالحماس، وشديد الولع بالإطلاع، ينقدون الكتب التي يقرؤونها، ويقفون على أدق صور التفكير الحديث، ويتلمسون الأفكار الحديثة عن طريق الترجمة، وعن طريق الكتاب الذين درسوا في الغرب ووقفوا على آثارهم ، لقد أعجب هيكل بهذا الجيل أيما إعجاب، لاسيما طموحهم في أن يبلغ وطنهم ما بلغته أوطان أخرى»(3).

لقد «تشكل من هؤلاء الشباب وسط ثقافي غير مسبوق، فالندوات والاجتماعات تعقد لمناقشة القضايا الأدبية والفكرية والليالي يقضونها في حوار لاينقطع في الفكر والسياسة والاقتصاد

والثقافة، يناقشون آراء شتى فلسفية وعلمية، كآراء أفلاطون في جمهوريته، والفارابي في مدينته الفاضلة، وداروين ونظريته في أصل الأنواع»(4).

كان يمكن لسيل أسئلة التنوير والتحديث هذا أن يؤتي أكله ويحدث نقلة نوعية إرتقاءً بالوعي العام، لأنه كان يجد الدعم الكامل من مؤسس الدولة الملك عبدالعزيز آل سعود الذي كان يتميز برؤية مستقبلية تحديثية متطورة ومتقدمة للغاية، إضافة إلى ماكان يتمتع به من هيبة وجرأة حكيمة في اتخاذ القرار الصحيح، يقول الشدوي بأن «الدولة آنذاك كانت في خدمة المجتمع، ومن يقرأ الآن الكشاف التحليلي لصحيفة أم القرى بين عامي (1924م – 1953م) الذي أعدته دارة الملك عبدالعزيز (1999م) يذهل من كم القرارات والأوامر والتوصيات التي صدرت لتنظيم التعاون بين الناس، وتدفعهم إلى العلم والمعرفة، وتشجعهم على السعي والكسب، وتحافظ على أمنهم و مكتسباتهم»(5).

ماحدث من ظروف وأوضاع متغيرة أوقع الجميع: الدولة، والمجتمع، والمثقف، والمبدع، في شبكة معقدة من الإشكالات المتناقضة والتقاطعات الحادة، عندما حانت لحظة تأريخية مواتية أخرى في السبعينيات الميلادية بعد ارتفاع أسعار النفط والطفرة المادية والعمرانية التي شهدها المجتمع السعودي، لإحداث نهضة حقيقية وشاملة، وليس مجرد طفرة استهلاكية، حيث اشتد الصراع بين تيارين في الفكر السعودي، أحدهما حداثي ينحاز للانفتاح والتعدد والعقلانية، والآخر سلفي يدعو للنقل والاتباع .

لقد استطاع رواد التجديد والتحديث في الحجاز من غرس أولى بذور الحداثة ، وكان الواقع التاريخي والاقتصادي والاجتماعي في صالحهم وداعماً لحركتهم ، ويشكل بالتالي الخلفية والأرضية الملائمة لنمو هذا الغرس، إلا أن اختلال المعادلة بين قوى التحديث والمحافظة لصالح الأخيرة خلق وضعاً اجتماعياً وثقافياً متوتراً.

إذن يمكن تلخيص المشهد السعودي في مجمله، دون الدخول في غابة التفاصيل على النحو التالي: حدث سياسي واجتماعي وتاريخي بحجم توحيد مامساحته أربعة أخماس جزيرة العرب بكل ماتشتمل عليه من تنوع جغرافي وبشري وثقافي واقتصادي في دولة تطل شرقاً على بحر العرب وغرباً على البحر الأحمر، قيض لها القدر قائداً استثنائياً تميز بالرؤية الاستراتيجية الكلية الشاملة والحكمة والعدل والشجاعة والقدرة على اتخاذ القرار المناسب بحزم، رغم التفاوت في المرونة والقابلية للتفاعل الايجابي مع التجديد وتقبل الآخر بين هذه المجتمعات، إلا أن طابع المحافظة يظل هو القاسم المشترك بينها جميعاً، وما التفاوت والاختلاف بين بعضها البعض سوى اختلاف في المقدار لا اختلاف نوعي، وبالتالي فإن النسق التقليدي الاتباعي المحافظ هو المسيطر على المشهد الاجتماعي ومعاييره هي المطبقة فكراً وسلوكاً، إلا أن الملك كان يمسك بخيوط التحول الاجتماعي في الدولة الوليدة، الأمر الذي أخضع التناقضات الاجتماعية والثقافية للسيطرة، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن طبيعة المجتمع نفسه ظلت على حالها، طالما البنية التقليدية لم تتخلخل من جذورها، ليجد المثقف التنويري والمبدع الحداثي نفسه في كماشة من الحصار وسوء الفهم المزدوج من كلا الجانبين:

المجتمع بقيوده وأعرافه الرافضة للتغيير والتجديد من ناحية ، والطبقة الدينية التقليدية المحافظة من ناحية أخرى.

في هذا المناخ المتوتر ، ولظروف اجتماعية وعرة، اختار الأديب حمزة شحاتة العزلة في مصر، ليكتب مرحلة جديدة في حياته ، بعد أن كان رمزا أدبيا كبيرا في الحجاز، وليكون نتاج مرحلة الانطواء والبعد عن الأهل والأصدقاء تلك الرسائل المتبادلة بينه وبين ابنته التي غادرته إلى أرض الحجاز، فكانت رسائل «إلى ابنتي شيرين».

لغة تخلق ظلالها:

يعد فن الرسائل من الأعمال الأدبية القريبة من النفس والمحببة إليها؛ فهي تكشف عن رؤية المرسِل وقدرته في هذا الفن ضمن نسيج المنظومة الأدبية، كما أن كتاب الرسائل استطاعوا تبادل الرؤى والأفكار التي تحمل طابعا أدبيا من خلال تلك الرسائل والتي تساعدنا على معرفة مشاعرهم وعلاقاتهم الاجتماعية والأدبية والوجدانية، فالرسالة الأدبية شكل من أشكال الكتابة توصف أنها مرجع من مراجع الكشف عن حياة صاحبها، لأنها بطريقة أو بأخرى تحكي مواقف كاتبها وتجاربه وأفكاره وتصور شخصيته وترسم علاقته مع المرسل إليه. وقد برز فن الرسائل في الأدب الحديث واتخذ عدة أشكال مختلفة، من قبيل رسائل الصداقة والتفاعل في قضايا الهوية والمصير كرسائل محمود درويش وسميح القاسم ،ورسائل الحب أو الرسائل العاطفية، كرسائل جبران إلى مي زيادة، وغسان كنفاني إلى غادة السمان،ورسائل عائلية مثل رسائل الآباء إلى الأبناء، كرسائل حمزة شحاتة وسعد البواردي.

تعد المراسلات بين الأدباء خطاباً أدبياً يخضع لمقام من مقامات التواصل له وظائفه الأصلية التي لابد من المحافظة عليها، فكان الاهتمام بالمقام مطلباً ضرورياً ذلك أن الكاتب يكتب في جنس نثري، أو مقام تخاطبي، وبذلك فإن مقام التواصل أو التراسل الأدبي لا يتبين لنا إلا من خلال النظر في علاقة المرسل بالمرسل إليه، فهناك المقامات الذاتية والموضوعية بحسب العلاقة بين الطرفين، المرسل والمرسل إليه، وهذه العلاقة تصبغ الرسائل المتبادلة وتكشف عمَّا تضمره تلك الكتابات التي تكشف وتبوح بأكثر مما يكشفه ذلك السواد الذي يغطي بياض الأوراق.

يهتم هذا البحث بالمقام الذاتي في الخطاب الرسائلي بين الأديب الكبير حمزة شحاتة وابنته شيرين، يرحمهما الله تعالى، وأعني بالمقام الذاتي هو الخطاب الذي يرتكز على «أنا» الكاتب أو على المرسل إليه ذي العلاقة الحميمية بالكاتب إلى درجة يشعر فيها القارئ لتلك الرسائل بأنه متطفل على ذلك العالم الخاص الحميمي الذي يجمع بين الكاتب وابنته وهما يتحاوران ويتجادلان فيختلفان ويتفقان في عوالمهما الداخلية مع تفاصيلهما الصغيرة، في سياق تتحول فيه الرسالة إلى سرد ذاتي في عالم داخلي، وتصبح تلك التفاصيل الصغيرة والأوصاف وفلسفة الحياة التي دائماً ماتتشكل داخل تلك الرسائل بأشكال مختلفة تقنية من تقنيات تعرية ذلك العالم الخاص، والذي يظهر صاحب الرسالة «الأب» منزوياً دائماً مفسحاً المجال للحديث عمَّا يهم المرسل إليه «ابنته» وتشكيل عوالمها كما يريدها هو خوفاً أحياناً بوصفه الأب، ورغبةً في إيجاد تلك المرأة

الأنموذج الذي كان يطمح إليها فبدأ يشكلها في عوالمه الخاصة من خلال رسائل متبادلة رفض ظهورها في حياته.

كان الأديب الكبير حمزة شحاتة، يرحمه الله تعالى، دائماً مايلح على ابنته وزوجها على عدم نشر تلك الرسائل! يقول في رسالة إلى زوج ابنته السيد غازي عبدالمجيد «إن الرسائل الخاصة لايبرر نشرها شيء أقل من أن يكون نماذج من أدب أو فلسفة أو علم، ورسائلنا لم يقصد لها من الأساس أن تمثل عنصراً من هذه العناصر، وإلى هذا فهي لم تلج باباً من أبواب حرية التعبير عن مقاصد ذات مستوى يبرر عرضها للناس»[6] السؤال الآن لماذا ؟ هل كانت فعلاً خصوصية تلك الرسائل والحجة بأن ما تحويه لايفيد أحداً، هي حجة صادقة من قبل أديب كبير محترف كحمزة شحاتة يملك سحر البيان وروعة الإبداع، هل كان ذلك سبباً كافياً قوياً للرفض، أم أن الرغبة في العمل بهدوء على تشكيل ذلك الأنموذج الخاص بابنته وعدم مزاحمة أحد له هو الرغبة الحقيقية وراء عدم ظهور تلك الرسائل؟ أم أن الرفض في ظهور تلك الرسائل هو الدافع الأكبر لشيرين العنيدة يرحمها الله – كما اعترفت هي بذلك في كلمتها في مقدمة الرسائل – كان هو السبب في طبعها ونشرها؟ أعتقد «إن تمنع شحاتة واحتجاجه أحياناً على نشر رسائله أو بعض إبداعاته وخاصة رسائله، لايعني بالضرورة أنه كان ضد انتشار إبداعاته وخاصة رسائله، بل أستطيع الزعم بأنه كان يعلم أن رسائله كانت منتشرة أو تنتشر وتتداول خاصة بين أصدقائه، بل إنه كان هو أحياناً يأمر بنشر بعضها...، لقد كان ربما معترضاً على ظروف نشرها وليس على نشرها»[7].

مفاتيح متاهة الخطيئة وتكفيرها:

العلاقة التي تربط شبكة من الدلالات في مجموعة الرسائل تلك، تعين على تفسير الحضور المكثف للمرأة في حياة حمزة شحاتة، والرغبة الشخصية لديه والتي تنزع إلى الكمال دائماً، في تصويرها كما يريدها ويعشقها، حضور غائب دائما! هذه القراءة العميقة لتلك الرسائل تكشف عن ذلك السر في الحرص الدائم من قبله على التوجيه والإرشاد ومن ثم الرغبة في حضور تلك المرأة الساكنة بين سطوره، المسكونة بالصورة المثالية التي يريدها ويرغب بها، فرحيل حمزة شحاته عن موطنه الأثير، وغربته التي لم يخرجه منها غيرتلك الرسائل المتبادلة بينه وبين أصدقائه، تأتي ابنته شيرين واسطة العقد في تلك العلاقة الرسائلية، هذه الرسائل كانت تحاول دائماً أن ترسم صورة مميزة يراها أب في ابنته الأنموذج الأمثل لزوجة صالحة ، وابنة قادرة على تأدية واجباتها الاجتماعية كأحسن ما يكون، لم يكن يقصد حمزة شحاته ابنته فقط! فهو المربي الفاضل الذي ألقى محاضرة لساعات عن « الرجولة الفاضلة فكانت «الأنوثة الفاضلة» أيضاً شغله الشاغل في تلك الرسائل إلى ابنته شيرين.

قبل الحديث عن الظلال التي أحاطت بالسيدة شيرين، يرحمها الله تعالى، في تلك الرسائل المتبادلة بينها وبين والدها الأديب حمزة شحاتة، يرحمه الله، علينا أن نكشف ونحلل عن «صورة المرأة في أدب حمزة شحاتة» بوصفها ملهمة أو حبيبة أو زوجة، ورؤيته الفلسفية لتلك المرأة، فهل كانت تلك الرؤية رومانسية

تفرضها المدرسة الأدبية التي ينتمي لها حمزة شحاتة وجيلها من الأدباء بوصفه السياق الذي تأثرت به تصوراته، أم هي رؤية فلسفية لها خصوصيتها في أدب حمزة شحاتة تجاه المرأة والحياة، يستلزم ذلك دراسة أدب حمزة شحاتة الشعري والنثري كاملا وهي دراسة ليست من مهام هذا البحث، كما أنها مهمة صعبة تستلزم وقتاً وجهداً كبيرين، ولكن سأكتفي بدراسة الرسائل المتبادلة بينه وبين ابنته شيرين التي كتبت في أواخر أيامه بوصفها الخلاصة من رؤيته للحياة وقد كتبت لأعز مخلوق لديه ابنته، والتي يمكن الاعتماد عليها بشكل كبير وإن كانت في حقيقتها لاتعطي الصورة المأمولة ولكنها خطوة من خطوات البحث الذي ستكمله خطوات أخرى بإذنه تعالى، كما أني سأعتمد على دراسات سابقة عن «حمزة شحاته» تناولت هذا الجانب، لنصل إلى نتيجة تؤكد ما ذهبت إليه في هذا البحث، من وجود نظرة مثالية للمرأة لدى حمزة شحاته أراد من ابنته أن تكون تلك المرأة.

فقد ظلت فكرة المرأة/ الخطيئة فكرة سائدة نمطية، تشكلت من خلالها نظرة الكثير إلى المرأة في أدب حمزة شحاتة، وأصبحت مفردات الخيانة والشك والنفاق هي معجم ثري لمن أراد ان يكتب عن علاقة أديبنا بالمرأة دون التصدي لتلك المواقف الإيجابية وعلاقات الحب الصافية التي ازدان بها شعر حمزة شحاتة وكأن نصيب المرأة من أدبه الخيانة فقط، بغض النظر عن تلك العلاقة الإنسانية والملاحم الشعرية في أدب حمزة شحاتة والتي اتخذت من اسم المرأة عنواناً لها »كغادة بولاقى مثلاً.

«إن حضور المرأة شكل ثقلاً ومرتكزاً تعبيرياً مهماً في الأدب

الرومانتيكي، بغض النظر عن ماهية الموقف منها سلباً أو إيجاباً، سواءً لدى أولئك الذين غالوا في تمجيدها، فصوروها الملاك الذي هبط من السماء، أو لدى الذين صوروها على أنها شيطان يضل الناس ويغويهم»[8] هذا المدخل التأويلي هو ما يفسر إلى حد بعيد موقف حمزة شحاتة من المرأة، الذي قسمه بعض الباحثين إلى «موقفين من المرأة، الأول موقفه قبل مايصطلح له بمرحلة وعيه بالنموذج نموذج الخطيئة والتفكير وفيه كان متردداً في حسم موقفه من المرأة، وكان ذلك بالشطر الأول من حياته قبل سفره واعتزاله الحياة والناس بمصر، والموقف الثاني في إقامته بمصر وفيه حسم من المرأة وأغلق قلبه أمام إنشاء أية علاقة مجدداً معها»[9].

الفرضية التي اتكأت على تقسيم حياة حمزة شحاتة إلى شطرين فرضية حادة، استعانت بالشعر فقط للوصول إلى هذه النتيجة، والشعر يمثل جناحاً واحداً فقط حلق به حمزة شحاته في عالم الأدب أغفلت الدراسات انتاجه النثري الجناح الآخر، كما أنه كان حريصاً أقصد حمزة شحاتة على قص هذا الجناح في أواخر حياته بإحراق كل نتاجه الشعري فما وصل من شعر اتكأت عليه الدراسة لا يمثل تأريخاً محدداً أو حتى مكاناً يؤرخ لتلك القصائد يمكن أن نركن إليه للوصول إلى هذه النتيجة الحادة ! نضيف إلى ذلك أن الدراسات البحثية التي قرنت المرأة بالخطيئة في أدب حمزة شحاتة أغفلت السياق الرومانتيكي الذي سار عليه أكثر الأدباء المعاصرين لحمزة شحاتة أمثال محمد حسن عواد، طاهر زمخشري، والأدباء العرب الذين نظروا للمرأة بأنها سبب الإغواء

تارة أو ملاك بجناحين هبط عليهم من السماء، نتيجة مدرسة أدبية ألقت بظلالها على تعامل الشعراء الرومانسيين إجمالاً مع المرأة، فهل نقول إن المرأة لدى هؤلاء اقترنت بالخطيئة لديهم أيضا !

«فتصويرُ حالاتِ اليأسِ والشكوى والحيرةِ والشكِّ، والرغبةِ بالعزلة والانعتاقِ من الحياة وصخبها والصمت، والتوق إلى الحياة المثالية، وتمني حيوات الغاب والمخلوقات الأخرى، ورد الفعل إزاء فشل العلاقات العاطفية ، والصدمة في البشر، بما فيهم الأصدقاء، كل هذه من الموضوعات التي كتب فيها كثير من الشعراء السعوديون الذين تأثروا بالخصائص الرومانسية»[10].

ومما يدعم هذه الفرضية، هي الرؤية الفلسفية أيضاً التي كان ينظر حمزة شحاتة للحياة من خلالها وهي التشاؤم والرغبة في العزلة والانطواء، وليست المرأة فقط هي المسؤولة عن ذلك، فقد كان التجاهل وعدمٍ التقدير الذي كان يشعر به حمزة شحاتة من المحيطين به، سبباً رئيسا لتركه بلده سنة 1944م، واختياره منفاه مصر الذي كان حريصاً على أن لايعرف أحد فيه من هو؟! رغم الحياة الأدبية والثقافية التي كانت فيها آنذاك، هذه العزلة الاختيارية لم تكن خلفها المرأة فقط فقد ساهمت ظروف اقتصادية وسياسية في حدوثها، لكن تحملت المرأة والمرأة فقط خطيئتها.

تتهاوى وتسقط فرضية المرأة/ الخطيئة في حياة حمزة شحاتة، أمام ذلك الموقف الإنساني الرائع الذي قام به أديبنا الكبير، يرحمه الله تعالى، من الاهتمام والعناية بخمس بنات ينتمين إلى جنس النساء، هذا أكبر رد على حب هذا الأديب للمرأة والتي أراد لبناته الخمس أن يكن حوله نماذج نسائية مميزة عمل على تشكيلها وتربيتها

والعناية بها، وعدم تركها وحيدة والعيش منفرداً بعيداً عنها، وإن كان هذا الموقف الإنساني - الذي نادراً ما يقوم به الرجل- ! يثبت مدى تعلق حمزة شحاته بالمرأة والحياة بها ومعها دائماً.

ثقب في جدار العزلة:

شكلت تلك الرسائل بين حمزة شحاتة وابنته شيرين، رحمهما الله تعالى ، ثقباً في جدار العزلة التي فرضها حمزة شحاتة على نفسه بعد تفوقه في رسم نموذج المثقف الذي ذهب بعيداً في وعيه الحداثي وتمثله لقيم الحداثة، وفي تجسيده لنموذج مثقفيها «فقد انفتح حمزة شحاتة على حقول ثقافية ومعرفية وجمالية لم تكن مجال اشتغال المثقفين في هذه المرحلة التاريخية، فقد عكف على دراسة الموسيقى العربية ومصادرها عند الفرس والأتراك، وكان يقع على أخطاء في تلحين كبار موسيقي مصر.. وكان بارعاً في الشطرنج، عارفاً بتاريخه، مذهلاً في لعبة الكيرم»(11).

هذه العقلية الواعية أنتجت ضمن مسيرتها الإبداعية أدباً تراسلياً، رأى فيه الكثير من النقاد والأدباء «نماذج فنية من الأدب والحكم والفلسفة والسخرية والجمال»(12). كما أنها «مصدر نادر من مصادر دراسة فكر حمزة شحاته»(13).

فلايمكن بعد كل هذه الشهادات إلا «أن يتمخض زمن تجربتنا مع حمزة شحاتة عن حقيقة مدهشة وهي أن تكون رسائله هي أعظم ما ترك»(14).

تشكل مجموع الرسائل بين حمزة وابنته وأصدقائه منجزاً أدبياً مهماً يصور نظرته للحياة والتي تشكل المرأة حجر الزاوية فيها.

سنبدأ في قراءتنا لرسائله «إلى ابنتي شيرين» **مع خطاب العتبات** التي تقابلنا عند تناول الرسائل فالعتبات «تحقق أفضليتها في الدلالة الاصطلاحية على علاقة مكونات الفضاء التداولي للنص مع قيامها على الإيماء والإيحاء والإحالة والتمكين من مواجهة النص، بقدر ماهي جزء من النص، فلا نص بدون عتبات والعكس»(15).

لا يحمل حمزة شحاتة مسؤولية «العتبات الذاتية» وهي كل العتبات التي يضعها المؤلف، كالعناوين وبعض المقدمات، والإهداءات، والعناوين الفرعية، وتوزيعات البياض والسواد، وهي مسؤولية المرسل حتى يجعل رسالته أكثر تعبيراً وتمثيلاً لقضايا النص، ولكن مابين أيدينا هي رسائل مطبوعة صادرة عن أثنينية عبدالمقصود خوجة – والتي قدمت جهداً ثقافياً مشكورة عليه – وهنا يتحمل الناشر مسؤوليتها، أما المخطوطات لتلك الرسائل فلا سبيل إليها، وسنكتفي «بالعتبات الغيرية» في البحث لدراسة خطاب العتبات ونقصد بها المقدمة التي ازدانت بها مجموعة الرسائل: «إلى ابنتي شيرين» للأديب الكبير عزيز ضياء يرحمه الله.

مقدمة عزيز ضياء:

المقدمة خطاب استهلالي يصف النص ويقدمه ويهيئه للتلقي، كما أنه يحمل مهمة أساسية في أغلب أحواله وهي مهمة نقدية تكشف عن جوانب مختلفة للنص تضعها تحت عيني المتلقي حتى يهتم بها أثناء قراءته، حملت مقدمة الأستاذ عزيز ضياء – يرحمه الله – هذه الصفات فقد اهتم بتقديم حمزة شحاتة بقوله: إنه

«فناناً أصيلاً، ومتنوع المواهب والقدرات، وعلى الأخص كشاعر وكاتب، وموسيقار» مما يعني دنوه وقربه من حياة وبيئة المؤلف فهما من رواد الأدب السعودي، كما تضمنت المقدمة نوعاً من التقييم النقدي لأدب حمزة شحاتة حيث امتدح لغته وخطه الجميل بقوله «إذ يستحيل تقريباً أن تضطرب عنده العبارة أو يضعف السبك أو يتعقد الترابط في تسلسل الجمل أو تلتبس مفاهيم الفكرة ومراميها وهذا إلى جانب تلك الأناقة العجيبة في خطه الجميل فكأنَّ الكتابة عنده نوع من صوغ الجواهر الثمينة حيث يستحيل أن يخرج من قلمه إلا رائعاً أخاذاً، لايسعك إلا أن تتأمله بكثير من التأمل والإعجاب» وهذه المقدمة فتحت الآفاق أمام القاريء كي يدخل إلى عوالم حمزة شحاتة وهو يعلم حجم وقيمة هذا الأديب، كما أن هذه المقدمة تلتقي مع البحث في نقطة جوهرية وهي أن هناك من شارك شيرين الرسائل فلم تكن هي فقط المعنية بها !

يجد عزيز ضياء صعوبة في تعليل ما تكشف عنه هذه الرسائل «من انفعالات وجدانه، ولهفة مشاعره، وقلقه الذي يبلغ حد اهتمامه». فالرسائل ليست كما تبدو على الأقل من أنها من أب إلى ابنته يهتم «بما ينبغي أن تتناوله شيرين من طعام، وما ينبغي أن تمارس من رياضة، ثم ذلك الاهتمام الملهوف بعلاقاتها بالمجتمع» هناك ظلال على تلك الرسائل بوجود شخصيات حاضرة في ذهن شحاتة عند الكتابة، فالرسائل بداخلها خطاب سردي تظهر فيه شخصيات مختلفة، ومما يعزز هذا الرأي هو ما ذهب إليه عزيز ضياء نفسه الذي كان قد رافق شحاتة في شبابه وعاشا معا فعرف شخصيته المتقلبة ومزاجه الحاد وتشاؤمه، الذي خلت منه رسائله

في تلك الفترة فظهرت تحفة فنية، تمثل الخلاصة للمسيرة الأدبية لحمزة شحاتة يقول عزيز ضياء واصفاً ذلك «ومما تكشف هذه الرسائل ، بين حمزة وشيرين، أن الفترة التي عاشها بعد أن كشف هذا الجانب الموروث منه فيها، كانت إحدى الفترات التي ندر أن تمتع بمثلها في حياته.. فترة خفت في نفسه خلالها مشاعر التشاؤوم والزهد التي ظلت تغمره عهداً طويلاً من عمره » فعزيز ضياء يرفض اعتبار تلك الرسائل رسائل بين أب وابنته يهتم بها ويراعيها فقط، يقول: «كلا... ليس هذا هو التعليل الصائب أو المعقول والمقبول» فهو يرى أن حيزاً وطرفاً وظلاً من حمزة شحاتة قد ظهر في شخصية شيرين الأدبية وهو ما جعل الأديب الكبير يفرح لتلك المفاجأة المذهلة يقول عزيز ضياء «حمزة قد وجد في ابنته شيرين شيئاً منه... من الفنان في شخصيته، فطبيعي جداً، أن تمتلئ نفسه رضى، وأن تخالجها مشاعر فرحة غامرة» إذن فأديبنا الكبير عزيز ضياء وجد شخصية «الأب» سحابة انقشعت عنها رسائله «إلى ابنتي شيرين»، وقد ختم مقدمته بأن هناك الكثير مما لم يُكشف عنه يقول في أخر سطور المقدمة «رحم الله حمزة ... فقد كان قمة قلت إنها عُرفت ولم تُكتشف... ولعل المقبل من الأيام يتيح للدارسين أن يكتشفوها، وأن يضيفوا إلى القليل الذي عرف عنه الكثير الذي لابد أن يقع في دائرة الضوء مع الأيام» وكأني به لايكتفي بما وصل إليه من رؤيته لشخصية حمزة شحاتة في تلك الرسائل كحضور قوي يعلل سبب الاهتمام واللغة القوية والحرص التام على ذلك النموذج الأبوي في شخصية ابنته الأدبية، وفي نفسه أن هناك في أعلى القمة ظلال وشخصيات لابد من اكتشافها.

مداخل مملكة النص:

تنوعت القضايا والموضوعات التي احتوتها رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين، وكثيراً من خصائص هذا الخطاب التراسلي الفنية والأدبية لا تخرج عن مدخلين لقراءة هذه الرسائل:

1 - المدخل الثقافي الأدبي:

برزت القضايا الثقافية والأدبية بروزاً واضحاً في ثنايا الرسائل، فيندر أن تخلو رسالة من رسائله من شذرات فكره وحكمته وأدبه، حول الوجود والحياة ، يقول في إحدى رسائله «الوجود المنطقي والوجود في منطقة الإيمان والاعتقاد، والوجود في منطقة الجواز العقلي، الوجود في قانون الاحتمال، والوجود الذي يقتضيه القياس، والوجود الذي يتطلبه قانون التناقض، والقضاء ... كل منها موجود، لايدخل في ميزان الوجود الحقيقي للمخلوقات» هذا الفكر الفلسفي ينطلق من منظوره المثالي للعالم ،ومن فلسفته الخاصة تجاه الموت والفناء يقول «إن الإنسان في سباق رهيب مع الموت، يتقدم أو يتأخر، كل حركة تساوي مثلها فناء.. وبدقة.. كل لحظة نحياها.. هي لحظة نموتها.. وإذا.. فلماذا ندع شيئاً للموت ؟!» هذه المعادلة الفلسفية بين ثنائية الموت والحياة، تكشف لنا عن فكر فلسفي اعتنقه حمزة شحاتة كان سابقاً به عصره آنذاك، وكتابه «رفات عقل» يؤكد ماذهب إليه البحث، فأتعبه هذا التوجه الذي خالف به معاصريه فآثر العزلة والانطواء، والاكتفاء بتشكيل نموذجه الخاص الذي كانت شيرين تمثله بقوة واقتدار، فلحظة الكتابة لحظة تجلٍّ يستحضر فيها الكاتب مايريد أن يكون وليس ماهو كائن ، ومايعبر

عنه من أفكار ورؤى وأطروحات تنطلق في أوقات كثيرة من عقالها لتعني أكثر مما تبوح به كلماتها وجملها، وهذه الدلالات الساكنة بين سطور الرسائل، والمختفية بغمامة الأبوة ، كانت شيرين تتربع على غيمتها محاطة بسحب متعددة ملونة، كان أبوها إحدى تلك السحب الغائمة ، التي تشكلت بجانبها سحب أخرى إحداها أيضاً تلك المرأة الأنموذج الذي كان معجبا بها، ففي رسالته «الثامنة» والتي تحولت لمقالة فلسفية عن الخطأ والشقاء والعذاب والعاطفة، تحول الحديث فجأة فيها إلى صديقة شيرين الذي دار بينه وبينها حديثاً عن رأيها في تعامل المرأة مع الرجل هذا الرأي أدهش الأديب الكبير، وكأني به يريد أن تتبنى ابنته أيضاً هذا الرأي وإلا فما معنى ذكره في إرسالة وثنائه عليه، فالرغبة في خلق امرأة مثالية كان هاجسه الدائم يقول في تلك الرسالة «اعتقدت صديقتك أن الرجال لايحبون مايشعرون بامتلاكه.. وقلت لها: إذا كان صحيحاً.. فالنساء هكذا.. ولم تنكر، كانت عاقلة وقالت: إن احتياج المرأة للرجل حتى إلى حبه هو الذي يفقدها تأثيرها عليه لأنه لايشعر بأن هناك ما يهدده ويزاحمه عليها.. وقالت وهي منفعلة: قصة زواجي كانت أملاً تحطم فلم أكن إلا خادمة أمام سيد يفضل علي بالمجاملة إذا لم يجد شيئاً يشتغل به، إنها حقيقة مروعة يا أستاذ» ويرد عليها بقوله «إن شعورها هو المروع» سرد هذا الحوار لابنته واهتمامه بمشاعر صديقتها، يكشف لنا عن شخصية رجل يرى في عقل المرأة وطريقة تفكيرها مايجب أن يكتب ويدون، بل وتطلع عليه ابنته الحبيبة وكأنه بطرف خفي يؤيد ما قالته تلك الصديقة التي رأى فيها ذكاء وتفرداً فهو يعلق على حوارهما بقوله «وكنت مندهشاً لطريقة تفكيرها، لماذا كانت

تفكر بهذه الطريقة ، إنها لعنة الذكاء وربما لعنة الإحساس أو لعنة الظروف ؟ كيف نعرف؟».

التماهي مع تلك الصديقة جعله يشعر بما تعاني منه لأن لعنة التفرد كانت قدرهما الاثنين معاً الصديقة والأديب !! فعندما يجد الإنسان نفسه يغرد لوحده خارج السرب لابد أن تكون قد لاحقته لعنة ، ورغم توالي اللعنات إلا أن أديبنا الكبير معجب بتلك الصديقة التي أراد لابنته أن تحذو حذوها.

ما معنى أن يحرص أب على تكرار كلمة «انتصار» في رسالة واحدة أربع مرات ، بل في مقطع واحد لايتجاوز الخمسة أسطر ! فهو يرى أنها جديرة بالانتصارات العظمى ليس فقط لأنها ابنته، وإنما لأنه يريد لها أن تكون رمزاً لنساء بعدها، رائدة في زمن متعطش لرائدات فكان يتمنى أن تنتصر ابنته في ذلك وتحقق انتصارها وريادتها، يقول في رسالته الثانية عشرة «وبهذا كانت شخصيتك شخصية انتصار دائم.. الانتصار الدائم ليس اكتساب المواقف إن تفادي الخسارة بالانسحاب أفضل من الثبات الذي يحقق الخسارة.. مارأيك في انتصار لا يعوض الخسارة التي كانت ثمناً له؟ هزيمة مونتغمري في دانكرك كانت انتصاراً سلامتك هي سلاحك في معركة الحياة فاحرصي عليها ضد كل المؤثرات العابرة .. كل شيء يعبر ويفوت» حسابات الربح والخسارة في معركة مهمة في تفادي الهزيمة لتحقيق الانتصار، معادلة كانت لشيرين ولغيرها نتيجة تداعي الخواطر كما يقول الأديب الكبير ذلك في رسالته السادسة والعشرون «لاحظت طبعاً من رسالة الأمس أني - كوالد- خرجت عن المألوف قليلاً أو كثيراً أو تزحلقت بحكم السياق والاستسلام لتداعي الخواطر»!

2 - المدخل الاجتماعي:

اهتم حمزة شحاتة بمجتمعه بأحواله وتقلباته المختلفة، ظهر ذلك في مجموع رسائله إلى ابنته أو أصدقائه، فكان مجتمعه الصغير بناته وحفيده شغله الشاغل في رسائله، حتى تلك النصائح التي كان يسديها لابنته عن طريقة التغذية والتربية والسلوكيات «لقويق» ابن شيرين كما كان يحب أن يدعوه ، تفتح لنا مسارب مختلفة للتأكيد على بطلان التهمة بأنه يكره المرأة وعوالمها الخاصة كعالم تربية الأطفال مثلاً، فنراه مغموساً حتى الثمالة في حب بناته وحفيده، ولم يكن لتلك التهمة المزعومة مكان في ذلك المجتمع المثالي الذي أراده من بناته وحفيده وزوج ابنته، وعلى الرغم من أسلوب النهي والأمر الذي كان يتبعه شحاتة مع ابنته في رسائله، إلا انه كان يخفف ذلك بالدعابة وإيراد النكات التي تحول ذلك العالم الخاص الحميمي إلى حوار شيق يجذب كل من يقرأه، وليخفف عنها وطأة الغربة وبعدها عنه.

وحمزة شحاتة في رسائله إلى ابنته يبدو شاكياً من الهموم اليومية بتفاصيلها الرتيبة المملة، وبما تحمله من روتينية أطبقت على حياته يقول في رسالته التاسعة والعشرين «ما أمتع أن يتحرر الإنسان من فضول الحياة والعيش... وأخيراً أن يتحرر من هذه القيود والعادات التي تجعل الحياة رحلة غير محتملة» هذه الشكوى لم تكن إلا لنفس قريبة من نفسه وأي قرب غير نفس ابنته التي يراها الأديبة الكبيرة، والزوجة الرائعة، والمثقفة المميزة، ذلك الأنموذج الذي أجهد أديبنا الكبير نفسه في تشكيله أواخر حياته، وكان آخر وأجمل ماودعنا به حمزة شحاتة يرحمه الله تعالى.

الهوامش

(1) القصة في الأدب السعودي الحديث ، منصور الحازمي،دار العلوم للطباعة والنشر، ط 1، الرياض، 1981م.

(2) أعمال عواد الكاملة، محمد حسن عواد، مج 1، الفجالة، دار الجيل للطباعة، 1981م.

(3) الحداثة والمجتمع السعودي (1924/1953م) علي الشدوي، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2009م، بيروت، لبنان.

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق.

(6) كتاب الاثنينية ، الأعمال الكاملة حمزة شحاته ، ج 3، الناشر عبدالمقصود محمد حسن خوجة، جدة، ص 198.

(7) كتابة الذات ، كتابات في السيرة الذاتية ، د صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي، 2013م، لبنان ، ص 190 الرومانتيكية ، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت.

(8) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة في نموذج إنساني معاصر، عبدالله الغذامي ، النادي الأدبي، جدة، 1985م.

(9) محمد بن حمود حبيبي، 1997م الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى نهاية التسعينيات هجرية.

(10) ملامح الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري ، محمد علي مغربي،جدة ، تهامة ، 1982م.

(11) حمزة شحاته ظلمه عصره، عبدالفتاح أبو مدين، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1998م.

(12) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي ، عمر الطيب الساسي، تهامة، جدة 1986م.

(13) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

(14) عتبات ج جينيت من النص إلى المناص، حول المصطلح الغربي وإشكاليات الترجمة، عبدالحق بلعابد.

قراءة في أدب الرسائل عند حمزة شحاتة

دلال بنت بندر المالكي

مقدمـــة:

تزخر مكتبة الأدب السعودي بنصوص أدبية تمثل عصارة التجارب الحياتية وخلاصة فلسفتها جمعتها قوالب فنية سميت بـ (الرسائل)، لكنها لم تحظ بالدراسة والتركيز الذي حظي بها الشعر والمقالة القصة والرواية والمسرحية، رغم أن فن (الرسائل) شكّل وما يزال ركيزة مهمة في إنتاج الأديب العربي عامة، والسعودي خاصة، عاكسًا خصائص أدبه، ومجسدًا عوالمه الاجتماعية النفسية.

ويمكن أن تكون الرسائل فنًا وثائقيًا يستند عليه في ملامح للسيرة الذاتية، أو استمداد بعض مكوناتها في بناء رواية[1]، غير أنها تظل فنًا يحتفظ بسماته الأدبية المستقلة، التي تزيل التباس هويته بغيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

وقد اختارت هذه الورقة أن تقف على هذا الفن عند أحد رواده، وهو الشاعر حمزة شحاتة الذي عاش بين عامي (1910-1972م)، والذي يعد علمًا بارزًا من أعلام الأدب السعودي، ورائدًا في الفن الشعري و النثري، و تمثل هذه الرسائل جزءًا من إرثه الثقافي الذي خلفه، فقد ظل هذا الأديب وإنتاجه كما قال عزيز ضياء: قمة عرفت ولم تكتشف[2].

وقد مثلت رسائل حمزة شحاته المتبادلة بينه وبين أصحابه خاصة صديقه (محمد عمر توفيق)، وبينه وبين ابنته طرائقه

التعبيرية، وفلسفته الحياتية، فقد كان منطلق عناية حمزة بشحاتة بها كونها وسيلته التواصلية مع من أحب[3].

وتبعًا لهذا قسمت الورقة إلى المحاور التالية، وهي:

1 - الرسالة/ المقاربة النوعية.

2 - إلى شيرين/ المقاربة الغرضية.

3 - إلى شيرين/ المقاربة التاريخية.

4 - إلى شيرين/ المقاربة الفنية.

5 - إلى شيرين/ مقاربة الكاتب - القارئ.

أولا: الرسالة/ المقاربة النوعية:

ظهرت الرسالة بوصفها فنًا نثريًا للضرورة التي اقتضاها البعد بين الطرفين المرسل والمتلقي، وقد حفل التراث العربي برسائل متعددة في أغراض شتى، وتبعًا لذلك تنوعت مسمياتها باختلاف أهدافها، ومنها:

1 - الرسائل الديوانية.

2 - الرسائل الإخوانية.

3 - الرسائل الأدبية.

وقد تدرج الرسائل بين الأب وأبنائه ضمن الرسائل الإخوانية أو (الأهلية)؛ نظرًا لاشتمالها على خصوصية وجدانية لا تتوفر عليها الأنواع الأخرى، وقد تكون تلك الرسائل بين الأب وابنه شعرية أو نثرية، ونماذجها في التراث العربي واسعة متعددة منها رسائل طه حسين إلى ابنته، ويحيى حقي إلى ابنته وسعد البواردي إلى ابنته، وغيرها كثير.

وتركز هذه الورقة على الرسالة بين الأب الأديب حمزة شحاتة الأديب و الابنة الأديبة شيرين، وهذه الرسائل على ما تمتلكه من خصوصية؛ إلا أنها تظل ثروة أدبية وفلسفية تحمل صفات الأديب وهمومه، لذا تعد وثيقة ومرجعًا ثمينًا تمثل أدب كاتبها واتجاهاته وميوله، إلى جانب ماتحمله من شحنة وجدانية عاطفية، كما أنها وسيلة تربوية هادفة مع تلك الفئة المثقفة من الأبناء.

ويضم الكتاب المعنون بـ (إلى شيرين) رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته بعد استقراره في مصر ومغادرتها هي إلى أرض الوطن بعد زواجها، ومجموع الرسائل المدونة فيه ستون رسالة وردت ردًا من الأديب على رسائل ابنته شيرين، قامت شيرين بجمعها وتحريرها ونشرها مع احتفاظها بالنسخة الأصلية المخطوطة.

وكانت شيرين تنوي مبكرًا نشر رسائل والدها وهو على قيد الحياة واستشارته في ذلك مرارًا إلا أنه كرر رفض العرض مع تكرار طلبه، بالتحذير في لغة شديدة مرة(4)، وفي لغة ساخرة أخرى: «أقول لك الحق التفكير في نشر الرسائل بلاهة»(5)، وبالتسخيف والحط من قدر الفكرة ثالثة، يقول: «من الذي ناشدك بنشر رسائل أبوكي وأبو أبوكي؟ ألحقيه، بالرعيل الأول من حمقى التاريخ البشري»(6)، وقد وجه التحذير الأخير إلى غازي زوج ابنته مستجيرًا به للوقوف بجانبه ضد الفكرة التي بدأت تلح على شيرين: «إنها لاتدرك خطورة في نشر شيء لإنسان اختار أن يظل متحررًا من المجال الأدبي...»(7).

لقد وجد شحاتة أن نشر كتابات كهذه تعد مجازفة في حقه وقد اختار أن ينفصل عن الأدب كتابة ونشرًا، فكيف يعود مرة أخرى

إلى المعركة الأدبية برسائل تحمل من الخصوصية الذاتية أكثر من الفنية والجمالية الأدبية؟!

ثانيًا : إلى شيرين/ المقاربة الموضوعية:

وتجمل مضامين هذه الرسائل - تحديدًا - في أنها كتلة مشاعر عميقة بين الأب والابنة، ولئن توشى التراث الأدبي، بنماذج من الوصايا بين الأب وابنته شعرًا ونثرًا؛ إلا أنها لا تخرج في غالبها عن القالب السائد الذي ينظر للفتاة زوجة تطالب بالحفاظ على زوجها والحصول على رضاه، إلا أنها في رسائل شحاتة إلى ابنته تتجاوز هذا الفضاء الضيق إلى معان أوسع؛ إذ يضمنها تجاربه وهمومه وأهدافه، وهي رسائل لا تخلو من أدبية أسلوبية يتعامل بها الأديب الأستاذ مع الأديب الناشئ الذي وجده يحمل بذرة منه، فسعد بتعهدها ومتابعة نموها، وهي مع ذلك لا تخلو من مشاعر الشوق والحنين إبان سفر ابنته وغيابها عنه؛ لذا تتذبذب مشاعر هذه الرسائل بين الحزن شوقًا واغترابًا، وسرورًا بهذه الابنة الأديبة الواعدة.

وتتفاوت هذه الرسائل في مضامينها بين العموم المنطلق في فضاءات النصح والتوجيه الصحية والنفسية والتربوية والأدبية، وبين خصوصية العلاقة الأبوية، والتعاملات الشخصية، التي تفرضها علاقة الأب مع ابنته والأسر في شؤونها الخاصة.

ولم يمنع كون هذه الرسائل بين الأب وابنته أن تتطرق لموضوعات عاطفية عن طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل في دائرة الحب.

وتبدو رسائل شحاتة إلى ابنته ردودًا على استشاراتها أو تساؤلاتها أو استفسارًا منه عن بعض طلباته، وهو مايصرح به في

إحدى رسائله قائلًا: «أعرف أن كل رسالة من رسائلي إليك تكون ردًا وأحيانًا تكون ردًا مكررًا»[88].

ولئن كانت تبدو في ظاهرها رسائل أدبية ذات مستوى فكري عال، إلا أنها لاتخلو من توجيه أبوي حان يقتضيه المقام في خطاب يناسب لغة الأديبين.

وتعكس مضامين هذه الرسائل طبيعة الحياة البسيطة التي يحياها الأدباء، من البعد عن تعقيدات الحياة إلى تعقيدات الفكر، مصورة مواقف المجتمع منهم، بل وطبيعة علاقتهم مع أسرهم تلك العلاقات الخاصة التي لم تكن لتكتشف لولا هذه الرسائل.

وتعلل هذه الخصوصية التي تشمل غالب الرسائل الموجهة من شحاتة إلى ابنته رفضه مبادرة النشر والطباعة، والعواقب التأويلية المترتبة عليها، خاصة وقد اختار اعتزال الكتابة الأدبية.

ويمكن أن تجمل هذه المضامين تحت مسمى التوجيهات الأبوية التالية:

1 - توجيهات أدبية: توجه من الأديب الأصل إلى الأديبة الفرع، ولا تكاد تخلو رسالة من رسائله لها من توجيه تعويدي على ممارسة في عملية الكتابة، من تخير للوقت الإبداعي، أو الاستعداد النفسي، أو التكوين الذهني المعرفي، يقول: «لا تثقلي على نفسك ولا تكتبي إلا إذا كنت متهيأة تماما لذلك فقط»[9].

ولا يتأتى تكوين موسوعة ذهنية معرفية ثقافية إلا بالقراءة الموسعة، يقول: «اقرئي دائمًا واطلعي حتى تتوسع مداركك، ولست في حاجة لأن أقول المزيد عن فوائد ومزايا القراءة فأنت تعلمين كل شيء»[10].

وتجده شيرين بعد نجاحها أول المشجعين لها ، حيث يفرد رسالة كاملة ثناءًا عليها، وإطراءًا لأسلوبها، وهي وإن كانت رسالة مقتضبة وليست على غرار أخواتها إلى أنها تمتاز بخلوصها للتقريظ والثناء فقط على إنجازها الأدبي، و يظهر ذلك جليًا في الرسالة رقم (13)(11)، كما أنه يمزج هذا الثناء في رسائل أخرى ذات مضامين متنوعة، يقول: «أسلوب رائع هذا الذي طالعتني به رسالتك وملحقها.. وأعترف أنك تجاوزت كل حد كان يبلغه خيالي المنطلق عما يحتمل أن تصل إليه قدرتك»(12).

ويركز شحاتة على جانب الإحساس وهو الجانب الأهم في شخصية الأديب، وهو إحساس يشعره بالاغتراب عن محيطه، ويدخله في دوامة عزلة وانفراد: «أنت تبتعدين عن عالم الآخرين كلما اتسع مجال إحساسك وكلما امتلأ عقلك بمحيطات هذا الإحساس»(13).

وتواصل شيرين تقدمها الأدبي فيما يواصل شحاتة دعمها النفسي وأمنياته الأكبر: «أرجو أن أراك قريبا ناجحة مرموقة ذائعة الاسم وكاتبة من كاتبات الطليعة في العالم العربي»(14).

ويبدو أن شيرين قد اختارت العمل الثقافي الإعلامي، ذلك مايكشفه تعليق والدها على الحلقة الخميسية التي قدمتها عن عبدالله الجفري(15)، وذلك لايمنعه من مواصلة دعمها وتشجيعها مع اختلاف التوجهات.

كما يبدو أن لها كتابات تنتمي لجنس الخواطر، يظهر ذلك في النصائح الكتابية التي قدمها لها حتى تمتلك أسلوبًا متميزًا في هذا الفن(16).

2 - التوجيهات العاطفية: لم يمنع كون هذه الرسائل متبادلة بين الأب وابنته أن تتطرق لموضوعات الحب، ممايؤكد على عمق العلاقة التي تجنح نحو الصداقة أكثر من الأبوة والبنوة بين الطرفين، يقول : «اعتقدت صديقتك أن الرجال لا يحبون مايشعرون بامتلاكه، وقلت لها: إذا كان صحيحًا فالنساء هكذا.. ولم تنكر، كانت عاقلة وقالت إن احتياج المرأة للرجل حتى إلى حبه هو الذي يفقدها تأثيرها؛ لأنه لا يشعر بأن هناك ما يهدده فيها ويزاحمه عليها. وقالت: منفعلة قصة زواجي كانت أملًا تحطم فلم أكن إلا خادمة أمام سيد يتفضل علي بالمجاملة إذا لم يجد شيئًا يشتغل به، إنها حقيقة مروعة، يا أستاذ: إن شعورها هو المروع»[17].

وفيما ينبغي أن يكون الحديث عنه عاطفيًا وهو العلاقة الجامعة بين شيرين وزوجها، يربط حمزة بين الجوانب العقلية المتشابهة بين ابنته وزوجها، وهو أنهما من الناس الذين يفرحون بالعمل الجميل، ولايردون طلبًا لأحد[18].

3 - توجيهات نفسية: وهو إذ يرسلها باستمرار فيما يشعر بالتكرار، إنما يحاول برمجة عقلها الباطن، كي يصبح محرضًا دائمًا على الإبداع، والمنتج للشحنة الإيجابية المتناسلة توقف، وهذا لن يتأتى دون أن تتمتع بقوة نفسية وأعصاب متماسكة، ومجافاة للغضب والمثيرات النفسية أيًا كانت قوتها، يقول: " احتفظي بصفاء أفكارك وشعورك وأعصابك، لا تتصلبي في مواجهة ماترينه مثيرًا لا تحللي ولا تفسري.. ودعي الأشياء والكلمات تنزلق حولك ولا تفتحي لها مدخلًا إلى باطنك»[19].

إن اشتغاله على الجانب النفسي في ابنته يجعله يتحول من أب حنون إلى محلل نفسي (مدرب) خاصة حين يشرع في تفسيرات النفس الإنسانية واحتياجاتها وغذائها، واصفًا الطرق النفسية الأنجح للانتصار: «حسن جدًا أن تدركي أن الحياة معركة تحقيق الغايات العليا فيها هو الانتصار.. وهو الحياة في أروع صورة لها..

الماجستير والدكتوراه.. الثقافة.. هذه هي الأهداف التي تحقق بها الذات قدرتها وسلطانها على تغيير كل ضعف إنساني إنها أيضًا وسائل لما يمكن تحقيقه بها من غايات...»[20].

ولا تتوقف هذه الوصفات النفسية عند حدود الذات وقدراتها الكامنة؛ إذ ينتقل إلى الامدادات الروحية المكتسبة من المنهج الإسلامي المحمدي، الذي يجعل من العبادات والقربات لله، سببًا في القرب من الأهداف، وهي ومع الحفاظ عليها لا تمنع حدوث التعثر أحيانًا؛ لذا لا بد من حضور الإيمان بالقدر.

إن الوالد الذي يحاور ابنته في مشاعر الحب والعاطفة والأزمة التي مرت بها صديقتها، يتحول إلى زاجر وناه لابنته من مقاربة هذه المشاعر، وهو نهي لا ينبني على محاذير اجتماعية أو دينية بل على كوامن نفسية؛ لأن المشاعر الرومانسية تخلق صراعًا نفسيًا يؤدي إلى شيخوخة مبكرة من شأنها أن تقف في طريق النجاح.

ويربط الوالد (الطبيب النفسي) بين الأثر الجسدي و الصحة النفسية والقدرات العقلية والإنتاج الثقافي، فهذه المكونات الأربع تكمل بعضها بعضًا، لذا لابد من العناية بمكوناتها ومقاديرها، طعامًا ورياضة، مما يجعله ينعكس إيجابًا على إنتاجها وروحها،

ويبدو حديثه النفسي المسهب عن الصحة، والآخر عن إنتاج الابنة الأدبي المقتضب، صورة حقيقية للأب الحنون الحريص أولاً وقبل كل شيء على الابنة وصحتها قبل نجاحاتها.

وتأتي توجيهاته المضادة للخوف والقلق[21]، والمحفزة على حفظ القدرات الذاتية[22]، مدعمة بالمصطلحات العلمية النفسية مثل فكرة التداعي الحر، وذلك كله من أجل رفع مستوى قدراتها النفسية المساعدة على الإبداع والنجاح.

ويسعى شحاتة من خلال توجيهاته العامة لابنته إلى أن يبقي على صورته المشرقة التي توقفت في أذهان القراء عند إعلانه الانسحاب من عالم الأدب، وبقيت ابنته تكمل صورته؛ لذا يوجهها قائلًا: «لا تقدمي تحت أي تأثير على تصرفات تخالف مارسمته لحياتك كوني دائمًا إعلانًا حسنًا عني»[24].

4 – توجيهات اجتماعية: وتشمل آلية التعامل مع الناس، خاصة الفئة القاتلة للروح، وهي التي يصفها بقوله: «إن الذين يصيبون مقاتله هم الذين أحسن إليهم واعتقد طهرهم وصدقهم المحبة والعطف وخاض المعارك لنصرتهم ووحمايتهم»[25].

ويؤكد على أهمية تحديد العلاقات بينها وبين الناس مع البعد عن العلاقات المتداخلة والمختلطة بين الصداقة والحب؛ لأنها علاقات تتداخل فيها العواطف والمصالح.

ويوجز المشكلة الاجتماعية الأولى بين البشر في معرفة اللغة[26]، ذلك أن تأويلاتها وتشعباتها توقع في حرج التعامل وإساءة الفهم، وهو رأي يتعارض مع رأي آخر له في اللغة طرحه في مؤلف

آخر يؤكد على أهمية جمع اللغات حتى في حالاتها الفطرية: «ومن المؤكد أن تطور اللغة في الحياة الأولى لهذا الإنسان، كان أبطأ كثيراً من تطوراته الاجتماعية والفكرية، فالشعور والإدراك يسبقان عادة التسميات وألفاظها، تشعر أولاً أو ترى، أو تعرف، أو تسمى..

ومن المحزن حقاً انقراض الأصول الأولى للغات، فقد كان وجودها حرياً بأن يوسع آفاق حياتنا الفكرية، وبأن يحدثنا ألذ الحديث وأشهاه عن تواريخ تلك التطورات القديمة التي رافقت كفاح الإنسان في أطوار انتقالاته الاجتماعية والنفسية، والفكرية»[27]، ويبدو رأيه المتطور والمتغير هنا جانحًا لليأس والتشاؤم.

ولا تخلو رسائله من طلبات أجهزة معينة وكتب[28]، رسالة خاصة جدًا له ولطلباته[29]، مع جرعات تدريب نفسي للتعامل مع النفس والطفل[30].

ثالثًا: إلى شيرين/ المقاربة التاريخية:

يبدأ عمر هذه الرسائل الستون منذ غادرت شيرين بيت والدها عروسًا، تقضي شهر العسل مع زوجها، وحتى إنجابها طفلها هاني وبلوغه عمر الحركة الطفولية المزعجة التي تكون بين العام والثلاثة وذلك ليس موضحًا بالتاريخ، لكنه متجل في أحداث الرسائل المتطورة، نوعًا ما؛ ذلك أن الرسائل لم تجمع مرتبة بحسب تواريخها، لكنها لم تخل بتطور وتيرة الأحداث.

وتمثل هذه الرسائل مرحلة سنية متقدمة من عمر حمزة شحاتة، يمكن أن تكون آخريات حياته أو مرحلة الشيخوخة؛ نظرًا لكثرة طلبات الأدوية ولتركه القراءة والكتابة التي كان أدمنها

سابقًا، وهي تكشف عن بعد مكاني بينه وبين ابنته فهو في مصر وهي بين أرض الوطن و لندن وبيروت للدراسة والعمل.

ويظهر اهتمام شحاتة بتدوين تواريخ الرسائل حتى يمكنه الإلمام بما وصلها منه وما وصله منها، وما ضاع بينهما، يقول: «إني أريد أن أعرف مصير رسائلي وهذا لا يتأتى مطلقًا بغير أن تبدئي رسائلك المؤرخة بذكر ما وصلك من رسائلي المؤرخة أيضًا»[31].

وقد يبدو أمر التأريخ أيسر في التحديد لو أن الرسائل التي كانت تصل شحاتة من ابنته مؤرخة ومنشورة، لساهمت في فك كثير من ترميزات رسائل شحاتة إليها.

وتلامس التاريخية الخاصة تاريخية الأحداث العامة في العالم العربي، فقد كانت شيرين تدرس في بيروت في فترة: «تصعيد الاشتباك مع العدو إسرائيل، وليدة الولايات المتحدة الأمريكية»[32]، الأمر الذي أثار في نفسه رغبة الجهاد، وتحفيز ابنته على دعوة الفتيات في مثل عمرها للمشاركة وإثبات موقف من العدو أيًا كان كما كان دأب المسلمات قديمًا[33].

ويبدو أن مصير رسائل شحاتةلابنته كان مجهولًا حتى لديه؛ يقول: «إني أريد أن أعرف مصير رسائلي وهذا لا يتأتى مطلقًا بغير أن تبدئي رسائلك المؤرخة بذكر ما وصلك من رسائلي المؤرخة أيضًا»[34].

وقد استتبع هذا العمل أن تحمل رسالة الأب إلى الابنة تاريخين: «الأول تاريخ رسالتك التي أجيب عليها وكثيرًا ما يكون ثنائيًا أي أنه يتضمن الاشارة إلى تاريخ رسالتك وتاريخ وصولها والثاني تاريخ ردي»[35].

رابعًا: إلى شيرين/ مقاربة أسلوبية:

لقد كان حمزة شحاتة خير موجه لشيرين في استخداماتها الأسلوبية وذلك فيما سماه توجيهًا إلى: «الفقهيات الخاصة بالأسلوب وبالصحيح المهجور والفاسد المشهور[36]، ومع هذه الجملة العامة من التوجيهات التي أمد بها ذاكرة ابنته الكتابية، فقد تميزت رسائله بأسلوب خاص يمكن أن يجمل في الآتي:

1 - الإقناع باستخدام النص الديني اقتباسًا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، ومن نماذجه المنصصة بين الأقواس أحيانًا والمسبوقة بقائلها أحيانًا أخرى: «من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه»[37]، «الله في عون المرء ماكان المرء في عون أخيه»[38]، «يقول محمد: إن ما أصابك لم يكن ليخطئك»[39]، «ألا بذكر الله تطمئن القلوب»، «اسمعي قول الله تعالى: (**ما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه**)»[40]. والملاحظ أنها استشهادات عن علاقة الإنسان بربه، وذاته.

2 - مال أسلوبه إلى استخدام اللهجة الحجازية المشابهة للهجة المصرية، والتي لايمكن الجزم بأيها كان يتحدث؛ نظرًا لتشابه اللهجتين في مثل قوله: الغلبانة[41]، محدش يعرف[42]، الخراعة[43]، كما كان يتباسط في لغته المكتوبة حتى تصبح لغة طفولية ساخرة «لا يسدكه عكلي»[44].

3 - وقد انتهج استخدام القصص، والنكات في المواقف المختلفة، حين لايود التصريح بالنصح جزافًا، يظهر ذلك في الرسالة

رقم (15)[45]، والرسالة رقم (16)[46]، القصة في آخر الرسالة[47].

4 – تميز السخرية أسلوب شحاتة حتى في أوج ألمه وكآبته وإحباطه، يكشف ذلك تعريفه كلمة (الفلته) كاشفًا عن استخداماتها باشتقاقاتها المختلفة عن معان مسيئة أحيانًا تصل إلى الكذب والغش[48]، برغم أنه استخدمها في وصف نفسه.

كما يظهر في موضع آخر ساخرًا بلهجة عامية في طريقة تتبعية لمصير الرسالة التي لم تصلها، وسير عملية البحث من ساعي البريد إلى إلى محافظ البريد[49].

وتعد سخريته من ابنته شيرين التي استعجلت الإنجاب قبل أن تلحق بزمن تصبح فيه الولادة إلكترونية تنجب خلالها طفلاً، يقوم بمهامه بنفسه، مدخلًا للسخرية من المرأة عامة، وحواء خاصة التي أخرجت بسخافتها، آدم من الجنة بسبب ثمرة[50]، وهو لمز يحمل رسالته ونظرته القديمة للمرأة بوصفها رمز الخطيئة، وهي صورة خفت حدتها في هذه الرسائل.

5 – التكرار: وهي سمة أقرها شحاتة، وأبدى تذمره من مواصلة الكتابة التي لا تأتي بجديد سوى التكرار، حتى إن من يقرأ الرسالتين (26-27) يجدها نسخة مكررة بتبديل طفيف بين أجزائها[51]، ويقول معلقًا على فكرة مداومة الكتابة: «مهما كان محببًا لنا فهو متعة يسلبها التكرار كل مافيها من قدرة على التأثير والجذب»[52].

6 - توظيفه الأسطوري أو الحكائي، للقصص التي قرأها أو عبرت مدونته الذهنية، كآلام فارتر، قصة غاندي، أسطورة سيزيف. ويبدو أنه يرى في أسلوبه تميزًا لا يشبهه أسلوب كاتب سابق؛ لذا وإن رأيته يشبه ابنته أسلوبًا ولغة ببرنارد شو[53]، إلا أنه لا يصف أسلوبه أبدًا، وقد عبر فعليًا بأنه غير مصنف أدبيًا في تأثره الأدبي[54].

إلا أن التوظيف المستمر لبعض الاقتباسات والفنيات يثبت أن هناك تأثرًا ما في أعماله[55].

7 - وتبدو الانتقاءات اللفظية في عباراته كاشفة عن مشاعره واحتدامها فهو؛ إذ تفارقه ابنته يرسل خلفها مباشرة معبرًا عن شدة اندماجه مع ذكرياته، بقوله «لا تزالين بيننا»[56]، إذ يؤكد على أنها ماتزال تسكنه، ولكن حين يطول الزمن ويشعر فعلًا بالاندماج مع حياته الجديدة ويزول ارتباطه الجسدي والروحي بها يرسل لها قائلًا: «نشعر بأنك مازلت بيننا»[57]، مما يعني أنه قد بدأ يتأقلم على الحياة مستخدمًا الرسائل بديلًا عنها.

8 - التصدير أو الاستهلال: يبدو تصدير الرسالة باسم المرسل إليه لافتًا في رسائل حمزة شحاتة؛ نظرًا لتغيره بتقادم عهد البعد بينه وبين ابنته، وبتغير الأحدث الطارئة على حياتها، وهي تبدأ بذكر اسم المرسل إليه ثم تختم باسم المرسل خلاف ما تعارف عليه كتاب التراث العربي الذين رأوه: «أن يبتدئ الكاتب باسم الكتاب ثم يثني باسم المكتوب إليه»[58].

كما أنها تخلو من البسملة والحمدلله، أو الديباجات المنمقة، إذ يباشر الكتابة في موضوعه دون تقديمات وتمهيد، وقد يعد بعض حديثه عن ابنته، وتعبيره عن شوقه لها تمهيدًا، إذا ما عرفنا أنه قد يبعث رسالة موجزة فقط ليطلب منها أمرًا ترسله له، أو ينهاها عن أمر أزمعت فعله.

إذ يعد حديثه عن الشوق وألم الفراق ديباجة تقديم للدخول في موضوعاته الوجدانية الرابطة بينه وبين ابنته.

ويبدو حديثه عن الأحلام بمثابة المقدمة في بعض رسائله: «سيبدو كل شيء رائعًا في ضوء آمالك المليئة بالأحلام، وستجدين أن مقدارًا من التعب ضروري للشعور بالراحة.. إن الإذعان للواقع ليس دليل الرضا»(59).

وقد يكون تصديره بسؤال أو جملة ملخصة لما ينوي الحديث عنه، أو وصفًا للحال التي كان عليها إبان كتابة الرسالة، أو وصولها له، ومن الحال يعرج على موضوع الرسالة، الذي لا يبتعد كثيرًا عن مقدمته الفلسفية.

ويمكن الوقوف على إلماحة التصدير باسم شيرين المتغير في اختيار الاسم مرة وباختار الكنية مصحوبًا بالوصف مرة ومجردة منها أخرى، مع تلقيبها أحيانًا بأوصاف وصفات يوضحها الجدول التالي:

التصدير	عدد الرسائل بهذا اللقب
ابنتي الحبيبة شيرين	26 رسالة
ابنتي الحبيبة أم هانئ	11 رسالة
ابنتي الغالية شيرين	3 رسائل
ابنتي شيرين	رسالتين
ابنتي الحبيبة شو	رسالتين
ابنتي أم هانئ	رسالتين
ابنتي الحبيبة أم قويق	رسالتين
فيما حظي كل اسم من الأسماء التالية برسالة واحدة وهي: العزيزة أم هاني، ابنتي الصديقة، الحبيبة أم قويق، ابنتي الصديقة أم قويق، الحبيبة، أم هاني، يا أم قويق، أم هاني	رسالة
ولها هي وزوجها في كل مرة باسم، وهي: أم قويق وأبوه، أخي أبا هاني ابنتي أم هاني، وأخي غازي ابنتي شيرين	رسالة
زوج شيرين وحده: أخي أبو قو غازي	رسالة

هذا التغير في أسلوب النداء يدل على تغير النظرة ونضج الرؤية، ويدل على تغير الأسلوب المؤثر في شيرين حين أصبحت مناداتها باسم طفلها هي الأكثر تأثيرًا أصبح أكثر استثمارًا لها، ومناداة بها.

ويخاطب النداء شيرين في كل مرة من جانب، مرة يخاطب شيرين الابنة، ومرة شيرين الأديبة وثالثة الإنسانة، وكل نداء يأتي بحسب حالتها النفسية المنعكسة على والدها، فيغير النداء بتغير الحالة، فكأن هذا النداء المتغير هو تسجيل لأطوار حياته، وتطورات حياتها.

لقد تغيرت خطابات الرسائل الموجهه حيث أصبح النداء بعد ولادتها أم قويق(60)، ولم تذكر الرسائل موعد الولادة ولم تكشف عن ترقب لها.

ثم تحولت بعد فترة أخرى إلى لغة أخرى هي أم هاني وأبو هاني وهو خطاب وأسلوب يختلف عن سابقه قصره على المعاني الجادة خاصة في قرار الإنجاب مرة وأخرى.

9 - المقدمات والخواتيم: تأتي مقدماته تعبيرًا عن تعايشه في البدء مع ذكريات ابنته واحساس الفراغ، ومن ثم بدء تقبله للوضع الجديد، وحين يغلبه الشوق تغص رسائله بالشوق والألم والحنين، وقد تشعر بالحكمة والنصح المبطن على الصبر: «إن الإنسان لايسبح المسافات الطويلة إلا بالمران والوقت، سيكون الوقت والصبر والتفاؤل دائمًا من عوامل سعادتك»(61)، فيما تكون أحيانًا إيحاءًا إيجابيًا بالصيرورة التي تكون عليها الحياة

مستقبلًا، وحينًا آخر، تصويرًا للحال التي وصلته رسالتها وهو يعانيها أو ينتظرها[62].

أما الخواتيم فهي بين اعتذار عن الإطالة في رسالة طويلة فعلًا أو اعتذار عن عدم الإطالة منعًا للملل في حين أن الرسالة تعاني الطول حقًا وقد تكررت هذه العبارات في أكثر من موضع من الرسائل: «لولا خشية الإطالة لتحدثت إليك عن موازين الأشياء والاختلاف بينهما، وحينئذ تستحيل بيننا الحبة إلى قبة..ولكن لندع هذا أو غيره إلى أيام اللقاء بمشيئة الله وتوفيقه..»[63]، وقل أن يعترف بطول الرسالة[64].

وتبدو الإطالة سمة من سمات أسلوبه فرضت عليه لأنه يملي على الغير، ولا يستطيع الكتابة بنفسه: «وأنا في جميع الأحيان أفضل أن أضرب عشرين عصاة على أن أكتب رسالة مختصرة.. إن الرسالة بالنسبة لي مشقة قصوى.. وعبء ثقيل...وهكذا الحال عندما نحتاج للآخرين»[65].

وتغص رسائله بفعل الأمر الدائم الصاحب الوفي للوصايا الأبوية، لاتدعي، حذار، لاتضعي، جاهدي، كوني.

10 - موقفه من الشعر: مما يلفت الانتباه أن رسائله وهو الأديب الشاعر يراسل الأديبة قد خلت من الشعر، ولايرد الاستشهاد الشعري إلا في موضعين، هما:

الأول: «يقول طرفة بن العبد وهو شاعر قديم: مات في ربيع شبابه مقتولًا أو منتحرًا أو مختنقًا. في قصيدة من المعلقات بجوف الكعبة أيام الجاهلية:

إذا كنت لاتستطع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن الإنسان في سباق رهيب مع الموت يتقدم أو يتأخر... فلماذا ندع شيئًا للموت»[66].

الثاني: مستشهدًا ببيت للمتنبي وقيل لابن نباتة السعدي على الليف الذي سماه بغيره، وهو الذي يقول فيه:

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره   تنوعت الأسباب والموت واحد[67]

وهما استشهادان يأتيان مرآة للصورة التي تمر بها ذات الشاعر تشاؤمًا ويأسًا، ومرة سخرية وتألمًا ويأسًا أيضًا، وكلهما في معرض حديثه عن الموت، مما يؤكد موقفه السلبي المتأخر من الشعر والحياة معًا، و مما صرح به في إحدى رسائله لابنته: «وعلى فكرة أوعي تتعرضي من قريب أو بعيد للشعر، استشهادًا أو نشرًا له، أو حتى إشارة إليه، مجرد نصيحة والوش من الوش أبيض»[68].

خامسًا: مقاربة الكاتب/ القارئ:

يحمل نص الرسائل عدة قرائن تدل أن حمزة شحاتة لم يكن يكتب رسائله إلى ابنته شيرين بنفسه، وربما أنه أيضًا لم يكن يقرؤها كذلك، وبالتالي فلو صحت تلك القرائن فإن نص الرسائل لا يمكن أن يعكس أسلوب حمزة الكتابي، إن مرور النص قراءة وكتابة عبر وسائط متعددة يلغي خصوصيته الأسلوبية والنفسية والغرضية أيضًا.

وتبدو هذه الرسائل املاءات منه لابنته ليلى التي أعلنت تذمرها من الكتابة الدائمة لأختها: «أختك ليلى تكاد تنفجر من متابعة هذا السخف وهي تقول أنه ليس من العدل أن واحدة تتزوج

والأخرى تنتحر بكتابة رسائل يومية إليها»[69]. و في مرحلة لاحقة تبدو سهام كاتبة تقضي إجازتها، وبعد أن ترزق شيرين مولودها تصبح الكاتبة زلفى: «ورمت يمين أختك زلفى من استمرار الكلام الذي لاترى من وراءه أي طائل»[70]، ثم يأتي التصريح منه متأخرًا بهذه الوساطة: «المشكلة المعقدة أني لازلت لا أكتب ولا أقرأ، وإذا فلا مهرب من أن يكون بيني وبينك وسيطًا وبيني وبين هذا الوسيط دائمًا مابين الأرض وزحل من البعد»[71]، وأيضًا: «وأنت وأنا ومن أملي عليها رسالتي في أقصى الحاجة للنعاس»[72]، وتبدو قرينة الأخطاء الإملائية العديدة في الرسائل، والتي نجت من التحرير دليلًا آخر على أن يدًا أخرى غير حمزة شحاتة قد تناولت الكتابة.

وتكشف إحدى رسائله عن عودته للكتابة بنفسه بعد أن وعد ابنته أن لا يقرأ أحد رسائله لها، أو العكس، وقد كانت هذه العودة بادرة سعادة في حياته[73]، ولكنه لم يستطع مواصلة الوفاء بالوعد؛ لأن الرد الذي يصله بعدها من ابنته يصله مسموعًا: «أول صوت فتحت عليه أذني هو صوتك الحبيب في رسالتك المؤرخة...»[74]، وفي موضع آخر يقول: «الآن فرغت من الاستماع لرسالتك»[75].

ويقول: «مرة رابعة تقرأ أختك ليلى خطابيك الآخرين..»[76].

لكن لايمنع ذلك أن يعاود الأب قراءة الرسائل بنفسه، يقول معلقًا على قراءته إحدى رسائلها: «وضعت عليه إشارات وعلامات»[77]، وقبلها وعدها: «سوف أقرأ خطابك بنفسي»[78].

وتشعر هذه الطريقة أننا أمام رجل أمي لا يقرأ ولا يكتب ويعتمد على الغير، أو رجل أعمى لا يستطيع رؤية الأشياء وهذه الأصوب خاصة مع اقتراحه تعلم برايل، وحتى يستغني عن الآخرين.

إن اعتماد شحاتة على وسيط في القراءة والكتابة جعل الفجوات النصية تتسع بينه وبين ابنته وتحتاج إلى فك شفرات رمزية، وأدى تعقيدها أن نصوص الرسائل لم تعرض متتالية في تتابع تاريخي، وتغييب بعضها المتعمد.

إن التأكيد الدائم من حمزة على ابنته في ضرورة حفاظها على صحتها النفسية، وتنظيم علاقاتها الاجتماعية يدل على مشكلة وأزمة تعاني منها شيرين لم تكشف الرسائل عن كنهها وطبيعتها.

إضافة إلى تحذيره لها من العلاقات المشتبهة بين الصداقة والحب، و مغبة دخول معركة مواجهة مع رجل لأن الانتصار عليه هزيمة معلنة(79)، ويبدو أن خشية شيرين انكشاف رمزية ما في رسائلها جعلتها تنتهج آلية معينة لإرسال الرسائل وتبادلها، مما يعني امتلاكها الزمام في تخفية الألغاز(80)، وقد حاكاها هو في هذه الرمزية: «من الآن سوف أقرأ خطاباتك بنفسي أولاً، وسأتخلص منها.. ستكون إجاباتي بطريقة لا يفهمها غيرك.. ولكن دعي ذلك إلى مابعد الامتحان»(81).

الخلاصة العامة:

1 - تحولت صورة المرأة السلبية (الخطيئة) إلى صورة أخرى هي المرأة الإيجابية؛ إذ يتعامل مع ابنته بثقة فلم نجد له نصحًا أو تحذيرًا يرتكز على كونها امرأة، بل كان محفزًا لها على العمل والإبداع.

2 - يظهر في رسائله ما عرف عنه من تشاؤم ويأس، لكنه كان دافعًا بشيرين معه إلى سدة الأمل.

3 - يكيل شحاتة لابنته كمًا هائلًا من النصح الذي يود لو أنه قد التزم به في مجال صحته النفسية والجسدية وفي مجال الأدب، وهو في تحذيره يخشى أن تصل ابنته إلى ما وصل هو له.

4 - يظهر في الرسائل انقطاع طويل بين آخر رسالة توقف فيها والأخرى التي عاد من خلالها موصيًا بالابن الصغير، ممايعني أن جزئية الرسائل المتعلقة بالتهنئة غائبة، مما غيب مرحلة مهمة مرتقبة للطرفين.

5 - تتفاوت الرسائل بين الطول والقصر والغالب عليها الطول، ولكنها بعد ولادتها تراوحت بين القصر والتوسط.

الهوامش

(1) صالح معيض الغامدي، كتابة الذت - دراسات في السيرة الذاتية، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2013، ط 2.

(2) عزيز ضياء، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، الرياض، مطابع اليمامة، 1977م، ط 1.

(3) انظر عزيز ضياء، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 57.

(4) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، جدة، دار تهامة، 1980م، ط 1، ص 156.

(5) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 186.

(6) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 188.

(7) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 212.

(8) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 91.

(9) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 25.

(10) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 31.

(11) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 56.

(12) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 120.

(13) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 122.

(14) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 123.

(15) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 145.

(16) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 144.

(17) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 47.

(18) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 58.

(19) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 26.

(20) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 67.

(21) انظر حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 81.

(22) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 3.

(23) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 85.

(24) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص ص 27.

(25) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 60.

(26) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 104.

(27) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، جدة، تهامة، 1981م، ص 57.

(28) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 165.

(29) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 178.

(30) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 174.

(31) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 92.

(32) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 54.

(33) انظرحمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 54.

(34) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 92.

(35) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 91.

(36) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 86.

(37) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 57.

(38) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 59.

(39) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 68.

(40) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 69.

(41) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 81.

(42) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 86.

(43) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 92.

(44) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 100.

(45) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 74.

(46) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 75.

(47) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 105.

(48) انظر حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 94.

(49) انظرحمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 101.

(50) انظر حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 109.

(51) انظرحمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص ص 110/106.

(52) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 86.

(53) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 106.

(54) حمزة شحاتة، رفات عقل، جمعه: عبدالحميد مشخص، جدة، تهامة، 1980، ط 1، ص 13.

(55) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 181.

(56) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 23.

(57) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص ص 26.

(58) أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: يوسف علي طويل، دمشق: دار الفكر، 1987، ط 1، ج 9، ص 35.

(59) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 34.

(60) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 126.

(61) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 28.

(62) انظرحمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 55.

(63) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 59.

(64) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 64.

(65) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 198.

(66) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 141.

(67) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 182.

(68) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 188.

(69) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 32.

(70) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 161.

(71) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 162.

(72) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 185.

(73) انظر حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 108.

(74) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 110.

(75) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 56.

(76) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 31.

(77) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 86.

(78) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 63.

(79) انظرحمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 83.

(80) انظر حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 91.

(81) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، ص 63.

التنويـــر نقــداً

قراءة في الفعل النقدي لدى حمزة شحاتة

عادل خميس الزهراني

مدخـــل:

سجلت العقود الأولى لتأسيس الكيان السعودي وعياً بارزاً لدى جيل الرواد من الأدباء والنقاد بأهمية دورهم ودور العمل الثقافي في ترسيخ المفاهيم الوطنية والمساهمة في دفع عجلة التنمية عبر تنوير المجتمع وتثقيفه بمبادئ المدنية الحديثة التي يسعى الأدب لتكريسها وبث روح النقد العلمي المتوافق مع تلك المفاهيم والمبادئ.

هذا الوعي كان عاملاً مهماً خلف ظهور أعمال أدبية ونقدية رائدة وسابقة لعصرها - مقارنة بحداثة زمن التجربة الوطنية - مثلت مراجع مهمة لقراءة حال الثقافة في تلك المرحلة والتأريخ للحركة الأدبية والثقافية في المملكة العربية السعودية. تبرز أسماء كتّاب كمحمد عواد وحمزة شحاتة وعبدالله عبدالجبار كأهم الأسماء التي شاركت بوعي في تأسيس مبادئ النقد الأدبي والثقافي في هذه المرحلة.

تحاول هذه الورقة أن تتبع ملامح هذا الوعي المتطور بأهمية النقد ومركزية الفعل النقدي في مشروع التنمية الاجتماعية في أعمال الشاعر والكاتب حمزة شحاتة. فقد ساهم حمزة شحاتة بمشاركات نقدية متنوعة ضمت مقالات نقدية تنظيرية حول مفاهيم أدبية وفلسفية أساسية وأخرى تطبيقية على أعمال لشعراء

آخرين، ومقدمات لكتب أدبية عدها الباحثون خلاصة النظرية الشعرية الشحاتية. ليس هذا فحسب، بل ساهم حمزة شحاتة في مجالات (تنويرية) أوسع عبر محاضرته الشهيرة عن الرجولة، وعبر كتابات أخرى وجدت طريقها للصحف أو بين دفات الكتب. في هذه الأعمال يظهر وعي حمزة شحاتة بأهمية الأدب والثقافة في رفع مستوى الوعي لدى المجتمع وتطوير أساليب تفكيره وبث روح التجديد التي تتناسب وقيم العصر الحديث.

النقد كموقف شخصي:

كان حمزة شحاتة يحمل شخصية تحليلية، لا تقف عند ظواهر الأشياء، ولا يكفيها تفسير المواقف بسطحية، وهو ما استرعى انتباه الباحثين دوماً، يقول الدكتور عبدالله مناع: «كما أن تاريخ وحياة (حمزة شحاتة) لا تقدم لنا شخصية ولوعة بالألقاب، بل تقدم لنا شخصية فنان تتوازعه فلسفة التأمل في الحياة، والألم من الأحياء والسخرية منهما ومن نفسه»(1)، فنان «مغرم بتحديد المعاني وتقسيمها، وتطغى عليه مفهومات العقل»(2).

هذا الاستعداد الفطري ساعد أن تكون نظرات شحاتة النقدية ثاقبة الرؤية بعيدة النظر، مقارنة بأغلب مجايليه. يقول شحاتة: «والتجريد مبدأ قديم لي، أو هو مرضي الذي لا أشفى منه، عرفني به من عرفوا طريقتي في الحياة، ومن قرؤوا نظراتي القديمة في الخير والشر، في الفضائل والرذائل، وفي الحب، وفي الشعر»(3). ولعل مثالاً واحداً قد يكفي للتأكيد على نزوع حمزة إلى التحليل وتجريد الأشياء. يقول حمزة في أحد مقالاته التي رد بها على عبد الله عريف

في المساجلة النقدية بينهما: «ولو حللنا ما يقوله الأستاذ الصديق بطريقة أخرى لعلمنا أنه يعتقد أن:

الفرد + الجماعة = أكثر انصياعاً للمؤثرات

فالفرد − الجماعة = أقل انصياعاً للمؤثرات

وأن: الفرد + الجماعة = أقوى شعوراً وإدراكاً

والفرد − الجماعة = أضعف شعوراً وإدراكاً

وإذن فالأقوى شعوراً وإدراكاً = أسهل انقيادياً

والأضعف شعوراً وإدراكاً = أصعب انقيادياً

وهكذا تأخذ الجماعة خصيصة الفرد في هذه القاعدة. ولاشك أن التقاء الشعور والإدراك في قانون الأستاذ، أو في مثله الذي ساقه سبب هذا الارتباك الواضح. فهل من حيلة يرتجلها لتقينا حرج التقاء الساكنين؟؟ كما عند النحاة»[4].

بالإضافة إلى التحليل والتجريد، سعى حمزة لمثالية دنيوية، فأدبه الذي «يدعو إلى الفضيلة والإصلاح»[5]، ليس إلا صدى لما تحمله نفسه من خير وصدق، ومن هنا كان يعيش صراعاً مريراً، أحد طرفيه نفسه التي تميل إلى المثالية والكمال، والآخر هو واقع الحياة التي تمتلئ − حسب نظرته التشاؤمية خصوصاً − بالكذب والزيف والظلم:

«أي عهدٍ هذا الذي غلبت فيـ ـه على الحق سفلةٌ ولصوصُ»[6]

يقول الدكتور عاصم حمدان: «عمل شحاتة طوال حياته على أن يكون الإنسان الذي لا تناقض بين أقواله وأفعاله»[7]، ففي الوقت الذي يقول في شعره:

«سموتُ بنفسي أن يهون حياؤها فيسحرها برق المطامع خُلّبا»[8]

ويقول أيضاً:

«عرضوا عليه وظائفاً مشبوهةً فأبى وردد: يا دوائر دوري»[9]

يرفض أن يسجل اسمه في كتاب (وحي الصحراء)، لأن قصيدة لشاب نُسبت لشاعر آخر، رغم الإغراء الذي يقدمه الكتاب، حيث كانت فرصةً سانحة أن يضم الكتاب شيئاً من نتاجه الشعري، باعتبار حالة النشر المتواضعة والنادرة في تلك الحقبة. فما قصة حمزة مع مؤلفي كتاب (وحي الصحراء)؟

لم يورد القصة كاملة غير الدكتور الغذامي، إذ يذكر أن مؤلفي الكتاب الأستاذين محمد سعيد خوجة وعبدالله بلخير كانا قد استعانا بحمزة «لفحص المختارات الشعرية لمادة كتابهما. وحدث أن قدم أحد الشعراء نخبة من قصائده للنشر في ذلك الكتاب، ولاحظ شحاتة أن إحدى القصائد تلك لم تكن لمقدمها، وإنما هي لشاب كان له محاولات شعرية طواها الزمن حينما طوى الموت صاحبها. فالقصيدة مدّعاة إذاً ويجب إبعادها. كان هذا رأي شحاتة ولكن المؤلفين لم يجدا قول شحاتة مقنعاً، لعدم علمهما يقيناً بأن ذلك حق، ثم هما يريان ترك الأمر للشاعر الذي قدم القصيدة، وهما لا يجدان فيه شكاً. وهذا أدى بشحاتة إلى مقاطعة الكتاب ورفض حتى أن يدرَج اسمه في الكتاب أو شعر من أشعاره»[10].

هذا يعني أن حمزة كان حريصاً على الحق والأمانة العلمية والموضوعية، حتى ولو كان على حساب نفسه، يقول في محاضرته:

«والحق أنا نرى القرابة بين معظم الفضائل ونقائضها وشيجة، والتداخل واضحاً. وما نعتقد التفرد بهذه النظرة، أو السبق إليها، فقد قاد الشعور بهذا التداخل - فيما نرجح - بعض الفلاسفة قديماً وحديثاً إلى اعتبار الفضيلة وسطاً بين رذيلتين»[11]، هنا يرفض حمزة إلا أن يثبت الحق، حين يؤكد أن الفكرة التي يطرقها ليست فكرته، بل سبقه إليها فلاسفة قبله، كما أنه يرفض فرصة سانحة أخرى، حين رشح صديقه أحمد قنديل لدى الشيخ محمد سرور الصبان ليتولى رئاسة تحرير (صوت الحجاز) عام (1355هـ)، ولم يرشح نفسه رغم ما كان للصحيفة من مكانة في المجتمع وأثر[12]، مختاراً صديقه لما رآه فيه من سمات تؤهله لذلك.

النظرة النقدية:

يمكن تقسيم النظرة النقدية الوامضة في أدب حمزة شحاتة إلى قسمين: نقد الأدب بوصفه نتاجاً عاماً يؤثر ويتأثر فيما حوله، ونقد المجتمع بما فيه من قيم ومفاهيم وظواهر.

أما نقد الأدب فيشغل الحيز الأوسع من النظرة، ولعل ذلك يعود إلى كون شحاتة مشغولاً بالأدب مشتغلاً به كشاعر وناثر وناقد أدبي. لكنه في نقده لا يسير على منهج محدد، ولا وفق خطة معدة مسبقاً، بل يتحدث بتلقائية حسب ما يعن له، أو يعترض طريق عقله، ولذلك كان أدبه هو أول ما وقع تحت مبضع نقده، فأعمل فيه نظرته النقدية، وكان ذلك سبباً - مباشراً أو غير مباشر - في حجبه الكثير من نتاجه. يقول الغذامي في ذلك: «إذاً حمزة شحاتة رجل ثاقب النظرة دقيق الذوق، ويعرف أن شعره فيه ما هو شعر

وفيه ما هو نظم، ويطالبنا كقراء أن نعطيه حقه الفني كاملاً في أن نهتم فقط بالشعر، أما النظم فهو كشاعر قد حجبه عن النشر بل أخذ يحرقه»(13).

وحمزة يعترف بذلك صراحة حين يقول: «وعبثاً أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج»(14)، وكان قد أكد عدم رضاه عن نتاجه بقوله: «ولم أكن راضياً قط عن أثر من آثاري الأدبية بعد تأمله، ولذلك لم أفكر في جمع هذه الآثار. ولا شك أن قدرتي لا تجاري شعوري بالكمال، أو بما يدنيني منه، إنني أشعر باختناق وباشمئزاز من خير ما يتقبله الناس من إنتاجي، لأني أحس بدقة متناهية كل جوانب النقص فيه مهما خفيت»(15). هذا يؤكد موضوعية الحس النقدي لدى شحاتة، إذ يعتبر بعض منظري النقد أهم الشروط التي يجب توفرها في الناقد «أن لا يقدم الناقد على الانتقاد، إلا بعد أن يطلب من نفسه ما يطلبه من الناس»(16). هذا يعني أن لدى حمزة الوعي النقدي الصحيح، حين يبدأ تسليط نقده على أدبه قبل أن يسلطه على آثار غيره من الأدباء.

كما أنه يوجه نقده لكل جوانب الأدب، فتجده يتناول دور الأدب في السياق العام لسير الحياة قائلاً: «وعن مدى ما أسهم به إنتاجنا الأدبي في إبراز ما تتميز به أمتنا من سمات وخصائص، أعتقد أنني لا أعرف أن لنا خصائص تميزنا، لنلتمس الدلالة عليها. إننا كمجتمع معرضون لسيل مستمر من الهجرة، وتحت هذا المؤثر لايمكن أن تبرز لنا خصائص ثابتة، أو حتى شخصية بينة المعالم، إننا نذوب وننصهر، وتغمرنا حضارة الغرب السائدة،

معربة عن طريق الشعوب العربية التي كانت أوفر نصيباً في التأثر بها، أو بلغاتها الأصلية، وأدبنا في عمومه، مازال متأثراً بالاقتباس، وهذه مرحلة لا بد منها، ولابد من استقبال ما تفرضه بحكم زوال الحواجز، ولابد من أن نعترف بأننا في طور التكوين، وأن هذا الطور سيطول أو يقصر بالنسبة لفاعلية حركتنا وإمكاناتنا، ربما كان الشعور الحالي بضرورة إعطاء الأدب دوراً قيادياً، يعين على تقصير مدة التحول»(17).

كما يتناول الأثر الذي يحدثه الشعر في النفس الإنسانية، رابطاً بينه وبين واقع الحياة، حيث يقول: «إن الشعر الجيد عادة يرفع درجة الانفعال، وتيار الحضارة مليء بأسباب الانفعال، والإنسان في حاجة إلى ما يريح توتره، ويرضي أعصابه»(18). كذلك يتحدث عن الشعر الحديث ويقارنه بالشعر التقليدي قائلاً: «أما عن الشعر الحديث فهو نقطة من نقاط التحول والتغيير، كان من المحتم أن ينتهي إليها الشعر العربي، أو الشعراء العرب، إن الشعر بقوالبه وأساليبه وجملة أشكاله التقليدية كان يشكل ضغطاً شديداً على أعصاب محاوليه، الذين بلغوا درجة عالية من القدرة والتخصص، كانت هناك القافية والوزن، ومستويات المبنى والمعنى، والعمق ووثاقة التركيب، وسعة البصر بقوانين الكلمة وأحكامها حتى ما لا نهاية له. وأطلت ثقافات الحضارة، وتبدلت المقاييس، وتغيرت قيم التعبير، وبقدر ما وضح الغرب مدركاته غمض الشرق، وبعد: لقد تغير كل شيء في حياتنا؛ حتى أحكام العقل، واتسع صدر الحياة لهذا التغيير، فلماذا يقف الشعر بقوالبه الجامدة، وحدوده المتصلبة، لا يتغير مع طاقات الجيل الجديد، ومع مقاصده وأغراضه؟»(19).

يظهر فيما سبق من آراء حمزة أنه يهتم بالصورة الكاملة، لذلك يحاول تحليل موقف الأدب خلال سياقاته العامة، فيعرج على التطور الحضاري، وما يتطلبه التغيير من تغيير في الأدب أيضاً، كما يعرج على حركة التغيير ذاتها معتبراً إياها مرحلة جديدة للأدب الذي لا يزال يتلمس خطواته الأولى فيها، ويعرج على النفس وانفعالاتها وما يحدثه الشعر فيها من أثر، ولا ينسى أن يربط بين الشعر الحديث كقضية مهمة وحساسة في ذلك العصر - ولعلها لم تفقد أهميتها بعد - وبين التطور الحضاري والاجتماعي والنفسي للشاعر العربي، محاولاً مَنطقة الشعر الحديث كمرحلة طبيعية للشعر عموماً، باعتباره جزءاً إنسانياً، يتأثر بما تتأثر به الحياة عبر العصور، وهو بهذا أيضاً يقترب من الوعي النقدي الحديث، الذي يعطي للسياقات حقها في النص الأدبي، دون إفراط في التعامل، أو تشنج في الرفض.

رغم ذلك فقد كانت عين النقد الشحاتية إلى الجوانب الفنية للشعر أكبر وأوسع - وهذا بدوره دليل آخر على تمكن شحاتة من النقد- لأن النص هو الأساس في العملية الأدبية، فهو يعرف ويصنف ويحلل أحياناً. يحاول الوصول إلى ماهية الشعر فيقول: «إن الشعر لايصور لنا الجمال والقبح، ولكن يصور لنا الإحساس بهما في غمرة انفعاله مداً وجزراً»[20]، وهذا وعي أعمق لنظرة الفلاسفة إلى الشعر باعتباره محاكاة للحياة باختلاف صورها، وهي النظرة التي اقتربت لدى حازم القرطاجني من النضوج، حين عرف المحاكاة بأنها: «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على

غير ما هي عليه تمويها وإيهاماً»[21]، والمحاكاة في الشعر هي التي تأتي على غير ما هي عليه في الخارج، لكنها ليست تمويهاً أو إيهاماً كما يذكر القرطاجني، بل تصوير لإحساس الشاعر بهما في غمرة الانفعال بما يراه، ويثبت قرب القرطاجني من نظرة شحاتة تقسيمه للمحاكاة بمحاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة[22].

كذلك حاول حمزة أن يعرف الشعر في مقدمته لكتاب الساسي (شعراء الحجاز في العصر الحديث) بقوله: «والشعر - على ما يبدو أنه الصحيح - كلام وصناعة وفن»[23]، وهو تعريف يقترب من الشمولية، إذ إن الكلام يشير إلى اللغة وأسلوب التخاطب الإنساني، وهو يشير أيضاً إلى أهمية الشعر، في التواصل بين البشر، لذلك يربطه بالكلام؛ الوسيلة الأبرز للتواصل البشري، والصناعة تشير إلى الوضع الخاص لبناء الشعر عن الكلام العادي، وإلى الطريقة التي يفترض التعامل بها معه، باعتباره صناعة خاصة، والفن يشير إلى ماهيته، وتأثيره في، وتأثره بالجنس البشري وبتغيره خلال مراحل تطوره الزمني.

كذلك يفرق حمزة بين الشعر كمفهوم، والشعر كفعل، حين يربط بين بواعثه وباعث الغناء، فهو يقول: «وعلى أن الشعر كالغناء في بواعثه وغايات تأثيره، كان لكل إنسان يحس بواعث الشعر أن يقوله، كما كان لكل إنسان يحس بواعث الغناء أن يغني، لا حجر في ذلك على كليهما أمام قوانين الحرية والاختيار، أما أن يرفع المغني أو الشاعر عقيرته بين الناس فمسألة أخرى تختلف كل الاختلاف»[24]، ولذلك يؤكد على دور الأسلوب في الشعر الجميل:

«إن الأسلوب قوام الشعر، كما هو قوام الغناء، أو كما هو قوام كل فاتن وجميل وقوي ومؤثر في جملة ما يتوقف حصول تأثيره، على اجتذاب الرغبة فيه وإثارة الإعجاب وتحريك الميل إليه»[25].

هذا فيما يخص الجانب النظري من النقد، وللنقد التطبيقي مكان في أدب حمزة، من ذلك نقده للشاعر الحلواني في قصيدة نشرها يقول حمزة فيه: «ونحن لم نقل إن الشاعر ذليل ضارع، بل عبنا عليه أن يتهالك بين يدي حبيبته الواقفة منه موقف الاستعداد والاستسلام، يسألها أن (تأخذه بالأحضان) وأن تقبله، وهذا أقصى ما يفعله مقعد كسيح، أو مريض مضعوف في مثل موقفه، وكان من الواجب أن يتفطن الشاعر لموقف الحماس، وذكر الأجداد ومجدهم، فلا يقيم هذه الصورة الهزيلة من نفسه، والموقف بعد ليس موقف استرضاء أو ضراعة، فهو موقف حبيبته التي رزقها الله من الصبر والأناة، ما احتملت به كل هذا السخف والغثاثة، فما حاجته إلى استعطافها؟»[26]. ونكاد نشتم في هذه العبارة بعضاً من عبق نظرية النظم الجرجانية، سواء بوعي من شحاتة أو من غير وعي بها.

كذلك حملت المساجلة بين حمزة وعريف - والتي ضمها كتاب (حمار حمزة شحاتة) - الكثير من النفثات النقدية المهمة، من ذلك قوله: «والناس يتفقون على حسن الجدول والحقل، ويتشابهون في الارتياح إليهما ويشتركون في تناولهما من ناحية الطلاقة الظاهرة، والجمال المتاح والمتعة الهنيئة، ولكن الشاعر المبتكر والفيلسوف المتعمق والعاشق المشغوف يتناولون في الحقل والجدول ومن معانيهما

الخفية وحقائقهما المتخيلة وعلاقاتهما بهوى النفس والفكر؛ فرحاً وترحاً وطرباً وانقباضاً، ما لا يستطيع الناس إدراكه أو الشعور به، فهل يعرف جمال الجدول بالنظرة الغالبة فيهما، أم بالنظرة الفريدة تتخطى حدود النظرة العابرة والشعور القريب»[27]، وقوله: «ونقول - آسفين - إن الحياة لا تكون الحياة إلا بتردد هنة الفجيعة فيها، وقد قال المتنبي الذي استعداه الأستاذ على نظريتي في الدنيا:

ولا خير فيها للشجاعة والندى وطيب المنى لولا لقاء شعوب

وقال ابن الرومي:

إن من ساءه الزمان بشيء لخليق إذن بأن يتسلى

ونقول نحن:

ومعاني الحياة تفجع في الحسن وفي الحب والمنى والوفاء

نود أن نسأل الأستاذ الآن عن معنى الجمال في الأبيات التي ساقها للتدليل على زيف نظرتنا: ما شارته؟ أهي دقة الحقيقة الفلسفية وصدقها؟ أم جمال الصياغة؟ أم من الشاعر قوة تأليفه، أم شيء يعرفه ولا نسميه؟ أما نحن فنعرف أن الجمال غير الحقيقة، وغير الإتقان، وغير التآلف، ولا نرى في أبيات المتنبي - من حيث الصياغة الفنية - جمالاً يغري بإدمان النظرة، ولا من حيث المعنى إلا صحة الحكم. ولا نرى في بيت شوقي إلا إطلاق الخيال والإحالة، وما فيه بعد هذا ما يأخذنا بشعور المفاجأة أو حلاوة المسرة، ولعل بيتنا - على بساطة تركيبه وضعف السياق فيه - أضمن لتوكيد هذه المسرة بالجمال والحب، وأحفل بالرموز، وأغنى بالمفاجآت وأدق أداء وتصويراً لحقيقة من حقائق النفس في الحياة، أو للحياة في النفس.

والحقائق في أبيات المتنبي لا تتغير على الزمان، فروعتها روعة للصحة والثبات ومسايرة واقع الحياة، ومطابقة سيرها، فما فيها بعد أن تغدو مفهومة المعنى ما يشيع المسرة في النفس، أو يشعرها بتغير الصور وتعاقبها»[28].

ولا يفوت حمزة أن يعطي ابنته شيرين نصيباً من ضوء عينه النقدية، حيث يقول في إحدى رسائله إليها: «أنت الآن كاتبة، والقراء لا يتسامحون، ولا يغفرون عندما تقدم لهم وجبات أقل إمتاعاً مما اعتادوا، وأحياناً مما يتوقعون، لغتك وأسلوبك في نثر الأطباق على سطح المائدة كان خروجاً عن التقليدية الرتيبة، ولا بد من أن يحدث انفجاراً عاماً بين القارئين والقارئات، وجه الغرابة فيه أنه اتخذ من مجال الجد المحض معرضاً للنكتة»[29].

أما القسم الآخر من نقد حمزة شحاتة فيتجه نحو المجتمع، ولعل محاضرة الرجولة، تمثل مشروعاً نقدياً مستقلاً لمفاهيم وعادات مجتمعه، ويكفي إيراد نموذج واحد من المحاضرة للدلالة على الحس النقدي النابض فيها.

يتناول حمزة التربية ودورها في نهضة الأمم فيقول: «لا تحيا أمة إلا بالتربية الصالحة، وما نراه من الفروق بين الأمم الناهضة إنما مرده تفاوت أساليبها في التربية»[30]. ثم يشير إلى أن التربية تبدأ من الطفل، فهو الركيزة الأساسية في المشروع إذن: «واتجاه الأمم في إطلاق الحرية لتربية الطفل، واتخاذها سياسة لا تنزل المنزلة الثانية من سياسة الشعب العامة، دليل على صحة هذا القول. فالطفل في البلاد الناهضة حقاً، يعتبر رجلاً صغيراً بين

أهله، يعامل معاملة الرجل، ويعطى مميزاته ومطالبه، وهو عضو في الأسرة، له محله الخاص، وحريته التامة، لا يكتم عنه شيء، ولايلزم باتباع أساليب وآداب لا يتبعها الكبار أنفسهم، ولا يقسر على اتباع ما يعرف أن السير عليه في مستقبله غير ممكن»[31]. ويؤكد على دور المدارس في بناء الطفل فيقول: «والتربية في المدارس في أكثر مراحلها توجيه وليست قيادة وتحتيماً»[32].

ليبدأ بعد ذلك تسليط الضوء على وضع التربية لدينا قائلاً: «إني أعتقد أن أحسن مبادئ التربية وأسوأها، لا ترسخ في دم الطفل ووجدانه وعقله الباطن، بقدر ما ترسخ في العشرة الأولى من تاريخ نشأته، وإذا كنا نعرف خطر تسميم عقل الشاب بالمعلومات والمبادئ الفاسدة في الخامسة عشرة، أو العشرين من عمره، فيجب أن نكون أكثر تقديراً لما يسمم دمه ويكون عقدة العصبية في طور مراهقته الفكرية»[33].

ثم ينتقد طريقة تعامل مجتمعاتنا مع الطفل فيقول: «ومن الغريب حقاً أن يهمل الطفل، ويكبت، ويعامل كما يعامل حيوان مغلق لا يحس ولا يدرك، فإذا كانت بعض الحيوانات تستفزها كلمات وإشارات، عودت على الاستجابة لها، فكيف يهمل الطفل الذي يراد له أن يكون رجلاً مهذباً قوياً حراً، يضطلع بمسؤوليات بنيه ووطنه في المستقبل»[34]. وينتقد طريقة التعامل مع الطفل فيقول: «إننا نرى صلات الأمهات والآباء في الأمم الراقية بأبنائهم صلات ودية عميقة، تشبه أن تكون صداقة وارتباطاً في معظم أدوار النشأة، ونراها عندنا صلاتٍ تشملها القسوة والجمود والإهمال

والفوضى، على اعتبار أنها تربية وحدود تقتضيها فوارق السن والإدراك والمقام»[35]. وينتقد الوضع في مدارسنا فيقول: «ومن سوء الحظ أن مدارسنا - على ندرتها - لا تزال تتبع الطرق القائمة على الكبت والقمع، وسوء استغلال قوى الطلبة وتبديدها، إما بسوء أساليب الدراسة، أو بدراسة مطولات تثقل الذاكرة، وتشوش الفكر، أو بتدريس مناهج أجنبية، لم تبن على طاقة الطالب عندنا، ولم ينظر إلى المقومات الذهنية والنفسية التي يجب أن تكون شخصيتنا الخاصة كأمة مستقلة. إن العيوب التي تتخبط فيها مدارسنا يرجع معظمها إلى جهل أساتذتها بعلم التربية»[36].

كذلك تنتشر في أدبه لمحات تؤكد النزعة النقدية لديه، حتى في أخريات حياته، من ذلك قوله في كتابه (رفات عقل): «الجماهير من الوجهة النفسية والعاطفية والعقلية أيضاً كالأطفال في حب عنصر الإثارة والتغيير، والانفعال بمظاهر البطولة، والانتصار وارتقابه بحماس، وفي فقدان القدرة على تمييز المعقول واللامعقول، والممكن والمتعذر»[37].

ينظر حمزة - في العبارة السابقة - إلى المجتمع نظرة عن بعد، ليحلل موقفه من التعامل مع الواقع والأحداث التي تجري، مفتتحاً العبارة بكلمة (الجماهير)، وهي كلمة لها دلالتها الواضحة التي تجعل الصورة تقترب للقارئ، الذي سيستحضر الهتافات والجموع والحماس الزائد واختلاط الحابل بالنابل، ليتيقن أن الأحكام التي سيصدرونها غالباً ما ستكون ردة فعل للوضع غير المنظم، وعليه فإن أقرب تشبيه للجماهير في ذلك الموقف هو تشبيههم بالأطفال

الذين تسلبهم الإثارة والتشويق والأحداث السطحية عقولهم، فينتج أن تخرج قراراتهم – ثم أفعالهم – خاطئة ومتهورة، تفتقد المنطق السليم. بهذه النظرة بالضبط، كان حمزة يعيش في مجتمعه، يرى الأخطاء، وينتقدها، في العلن أحياناً وفي السر كثيراً، تدفعه في ذلك رغبة أن يتقدم مجتمعه ثم أمته نحو المجد الذي ولى، مدفوعاً بوعي عميق بأهمية دور الناقد ووظيفة النقد في الأدب، في المجتمع، وفي الحياة عموماً.

الهوامش

(1) مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، ص 262.

(2) العوين، محمد، المقالة في الأدب السعودي الحديث، ج 1، 359.

(3) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 22.

(4) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 64.

(5) الساسي، عبدالسلام، الشعراء الثلاثة في الحجاز، ص 30.

(6) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 165.

(7) حمدان، عاصم، قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري، ص 41.

(8) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 202.

(9) المرجع السابق، ص 317.

(10) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 202.

(11) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 73.

(12) انظر: مغربي، محمد، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 1، صص19-20.

(13) زيدان، محمد، ذكريات العهود الثلاثة، الرياض، مطابع الشروق، 1411هـ، ص 242.

(14) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 22.

(15) المرجع السابق، ص 23.

(16) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 109.

(17) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 14.

(18) المرجع السابق، ص 14.

(19) الحمصي، قسطاسي بك، منهل الوراد في علم الانتقاد، مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دون ذكر لتاريخ النشر، ج 2، ص 330.

(20) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 16.

(21) المرجع السابق، ص 16.

(22) المرجع السابق، ص 17.

(23) المرجع السابق، ص 81.

(24) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط 2، 1981م، ص 120.

(25) انظر: مطلوب، أحمد، فصول في الشعر، بغداد، المجمع العلمي، 1420هـ، ص181.

(26) الساسي، عبدالسلام، شعراء الحجاز في العصر الحديث، ص 6 (المقدمة).

(27) المرجع السابق، ص ص 87.

(28) المرجع السابق، ص 8.

(29) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 49.

(30) المرجع السابق، ص 65.

(31) المرجع السابق، ص ص 72-73.

(32) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 204.

(33) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 106.

(34) المرجع السابق، ص 106.

(35) المرجع السابق، ص 107.

(36) المرجع السابق، ص 107.

(37) المرجع السابق، ص 108.

(38) المرجع السابق، ص 108.

(39) المرجع السابق، ص 112.

(40) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 77.

تعقيب صالح الغامدي

بسم الله الرحمن الرحيم، بداية نشكر هذا الملتقى الرائع، وأيضا أشكر الزملاء والزميلات الذين سعدت بقراءة أوراقهم، وقد أفدت كثيرا مما قرأت. وقد وجدت أن هذه الجلسة لها سمة خاصة تميزها هي أن فرسان هذه الجلسة اهتموا بالنثر، وبما يمكن أن يسمى بالنثر الذاتي، ممثلا في أدب الرحلة وأدب الرسائل والنقد الذاتي. والنقطة الأخرى التي أريد أن أشير إليها، وهي أيضا جامعة ربما، هي أن الزملاء والزميلات انطلقوا في أوراقهم من رؤية حدية صارمة تقريبا فيما يتعلق بتحديد مفهوم الجنس الأدبي سواء أكان رحلةً أم رسائل أم نقدًا. وهذه أمور يُختلف حولها، وليس هناك تعريف واحد للرحلة أو السيرة مثلا، ولا يمكن أن يحكم على رحلة أو سيرة وفق مجموعة خصائص وسمات ينبغي أن يلتزم فيها كل كاتب لهذه الفنون، والواقع العلمي لهذه الفنون يدل على أن الأمر فيه فسحة.

سأبدأ بورقه الدكتور عبدالله الحامد، وله الفضل؛ لأنه جعلني أقرأ وأتصفح هذه الرحلة التي هي فعلا رحلة جميلة، وأيضا كُتبت في فترة زمنية متقدمة. وإني أدعو - مثلما دعانا هو - إلى أن يُعاد طرحها مرة أخرى فهي فعلا تستحق وجديرة وفيها الكثير من الانقلاب أو التحرر الذي ربما لم يشأ الدكتور عبدالله أن يطلعنا إلا على جزء منه، فأنا أعتقد أنها لهذا السبب جديرة. الدكتور عبدالله

تناول الرحلة تناولا جميلا، وأبدى مقدرة فائقة في تحليلها، ووقف على أهم سماتها. لكن الإشكال يبقى في العنوان؛ إذ عنوان الدكتور عبدالله هو: (أيام في الشرق الأقصى: الريادة المطوية) ولكن مضمون الورقة لا يتماشى مع هذا العنوان؛ فليس هناك من ملامح الريادة - من وجهة نظري في هذه الورقة - إلا التاريخ الذي حدده عندما تحدث عن أولوية من رحل إلى المشرق، وخاصة إلى ماليزيا. فعلا هذا يثبت ريادة علي فدعق في هذا الجانب، أما الأمور الأخرى التي تناولها فلا أعتقد أنها وحدها تكفي لإثبات ريادة أي كاتب كان. وقد توصّل الدكتور عبدالله إلى الريادة من خلال التركيز على الموضوعية في كتابه الرحلة، ورأى أن فدعق كان موضوعيا، بينما أنيس منصور لم يكن موضوعيا، أعتقد هناك إشكاليتان: الاشكالية الأولى أن الحكم بالموضوعية بناء على المعايير التي قدمها الدكتور عبدالله لا يكفي أن يكون مهتما بقضاياه، أو أن يكون متواضعا،... إلخ. هذه سمات أسلوبية لا يمكن أن تكون سندا للريادة. هذا إضافة إلى المقارنة؛ لأن مما لفت انتباهي أن المقارنة لم تمضِ قدما، يعني اكتفى الدكتور عبدالله بالمقارنة على بعد واحد، وهو أيضا محل مساءلة؛ كيف يمكن أن أحكم على أنيس منصور بأنه كان مغرورا نرجسيا، بينما كان فدعق موضوعيا؟ أنا أعتقد أن هذا السؤال صعب إثباته بالطريقة التي أرادها الدكتور عبدالله. هناك من يمكن أن يقرأ فدعق أيضا من منظور آخر، وهناك نصوص يستطيع أن ينتقيها وأن يثبت أن فدعق كان معتزا بنفسه يتعزز عن تجاربه.... إلخ . أنا أعتقد أن هذه المعايير ذاتية لا يمكن أن تكون موضوعية ولا يمكن أن نفضل من منظور الريادة بين كاتبين؛ أنيس منصور

في المقطع الذي قرأناه هنا: يأكل البيض... إلخ ربما لأنه في بداية مقدمة الطبعة الأولى أراد أن يجذب القرّاء. بينما في مقدمة الطبعة الثانية تراجع كثيرا. وأيضا ربما حدث بعض الفوضى التي قد تبديها الصورة التي ذكرها الدكتور عبدالله وقال :حذفت كلمة أكبر أو وكبير بينما نجد أيضا في رحلة فدعق أيضا بعض العبارات التي يمكن أن ينظر إليها من هذا الجانب. قضية أن فدعق يتميز بشفافية وصدق دون ادعاء أو تضخم بينما منصور نرجسي الذات هذه كما قلت بالنسبة لي لم تكن مقنعة أنا. طبعا لم أقل ليست صحيحة، إنما ليست كافيه لتثبيت ريادة فدعق بهذا الجانب. النقطة الأخرى التي أريد أن اشير إليها هي أن الدكتور عبدالله عد من مظاهر الريادة أنه كان مهتمًّا بالقضايا العربية والإسلامية والوطنية... إلخ. ولكن سنرى أيضا أن أنيس منصور في حالات كثيرة جدا لديه بعض هذه القضايا.

الشيء الذي ينبغي أن يُركَّز عليه هو أن كل رحالة ينظر إلى المنطقة التي يزورها من منظورات مختلفة. لذلك لا يمكن أن نقارن بين هاتين الرحلتين ببساطة؛ لأنهما رحلتان مختلفتان لا يجمعهما إلا المكان؛ يعني الجامع تقريبا القوي هي المناطق التي زارها هذان الكاتبان. أيضا لماذا نثق مثلا في الدافع الذي دفع فدعق للذهاب في الرحلة، وهو لأنه جاءت له دعوة من الخطوط التشيكيه وهو كان موضوعياً بينما أنيس منصور يقول ذهبت لأبحث أو لا تحرى في موضوع صحفي معين، وتقول لا لم يكن صادقا؟

أنا أعتقد أنه من الأمور الإشكالية الصعبة في فن الرحلة هي أنها تبدأ من الدليل السياحي وتنتهي إلى الرواية، يعني: من أقصى

الواقعية إلى أقصى الخيال، وهناك طبعا محطات كثيرة بينها. فقضية الحكم على موضوعية أي رحلة من الرحلات أنا أعتقد هناك إشكالية فيها، وأيضا قضية الدافع؛ لأن الدوافع في العمل الأدبي ليست واحدة. يقوم الرحالة أو الأديب أو الكاتب بكتابة عمله لدوافع متعددة مختلفة، بعضها واع وبعضها غير واع.

ننتقل الآن إلى الورقة الأخرى وهي للأستاذة منى المالكي. طبعا أنا أشترك مع الأوراق الثلاث التالية بأنني بفترة من الفترات اهتممت بحمزة شحاتة. أما ورقتا الأستاذة منى والأستاذة دلال فإنهما من الدراسات المميزة التي تتعلق بجانب رسائل حمزة شحاتة، وأنا أعني ما أقول لأنني فعلا قمت بدراسة هذه الرسائل وأدرك أين الجوانب التي لم أتمكن من دراستها والاهتمام بها. وأعتقد أن هاتين الورقتين جاءتا للإجابة عن بعض التساؤلات التي كنت أسأل نفسي عندما كنت أقرأ.

بالنسبة لورقة الدكتورة منى فأعتقد أنها طرحت إشكاليه المرأة باختصار، واستطاعت أن تثبت بأدلة منطقية مقنعة بأن المرأة التي كان يتحدث إليها حمزة شحاتة في رسائله ليست ابنته شيرين فقط، وإنما هناك امرأة نموذج كان يخلقها أثناء كتابته الرسائل، وكان يحييها ويجسدها بابنته شيرين. هناك أدلة كثيرة تدل على أن حمزة شحاتة كان يكتب ليشكل المرأة النموذج التي يريد والتي يحلم بها. وأنا أعتقد أن الأستاذة منى وُفِّقت كثيرا في إظهار هذا الجانب، وأيضا استشهدت بعض الاستشهادات حتى من حمزة شحاتة نفسه تثبت أن حديثه إلى ابنته أحيانا قد يُزحلق فيستخدم عبارة أنه ليس حديثا عاديا من أب لابنته. وهذه ملحوظة يلمسها أي قارئ للرسائل،

استطاعت الأستاذة منى أن تلتقطها وأن تبني عليها فكرة أنه كان يبحث وكان يرسم المرأة النموذج. هناك إشكالية سأشير إليها هي أنها بقدر ما أفادت من المقدمة ربما كانت المقدمة أيضا قيدًا في بعض الجوانب لم تستطع التخلص منه. ذكرت أن حمزة صوَّر المرأة في أواخر حياته تصورا إيجابيا وهذه حقيقة، لكن عندما ربطتها بالشعر والنثر فقالت بأن الدارسين اعتمدوا في صورة (الخطيئة والتكفير...إلخ) على النصوص الشعرية بينما النصوص النثرية منها الرسائل قد تكون ضد هذه الفكرة، تظهر هنا الإشكالية لأنه ليس هناك نصوص نثرية ترسخ النظرة السلبية لحمزة شحاتة في كتاباته النثرية، لكن الفكرة الرئيسة في هذه الورقة كما قلت هي المرأة النموذج التي تخلقها هذه الرسائل. طبعا ما توصلت إليه الأستاذة منى لا ينفي أنه كان في يوم ما يصور المرأة تصويرا سلبيا، ولا يمكن التخلص من هذا الموضوع.

بالنسبة للأستاذة دلال قدمت قراءة مضمونية أسلوبية تفصيلية دقيقة لهذه الرسائل، وأظهرت جهودا بحثية بالنسبة لي كانت مدهشة حقيقة. لماذا؟ لأنني كنت أفكر في كثير من الإشكالات التي وقفت أمامي عندما كنت أكتب عن حمزة شحاتة. فهي تتميز بحسن تنظيم وشمولية وأيضا قدرتها التحليلية واجتهادها في الكثير من الإشكالات المتعلقة بكتابة الرسائل، والمدة الزمنية التي كتبت فيها، والخصائص الأسلوبية...الخ . طبعا هي قسَّمتها ولو أنه في معرض الحديث تحدثت بأن الرسائل كلها كانت موجهة إلى متلقين أوسع من ابنته. أما إشكالية النشر التي كانت موجودة عند شحاتة فإنه لم يكن ضد النشر ذاته بقدر ما كان ضد توقيت النشر. ومع ذلك

حصرت الأستاذة دلال الموضوعات في التوجيهات الأدبية والعاطفية النفسية... إلخ. أعتقد أن هذه الرسائل موجهة للابنة، بينما المضامين أوسع وأرحب من أن تقتصر على هذا الجانب. لذا ينبغي أن توظف المضامين في نطاق أوسع. هذه المقاربة في تناول الموضوع، أما التناول الفني فقد ذكرت أهم سمات هذه الرسائل، وأيضا الأساليب التي وظفت. قامت أيضا ببعض الإحصاءات، وأعتقد أنها كانت دراسة ثاقبة ودقيقة لهذه النصوص، ولكن لابد أن نشير إلى أن حماس الباحثة لربما أحيانا قد جعلها تقرأ في بعض الرسائل وبعض العبارات أكثر مما توحي به أو تعنيه مثل ما ذكرته حين تناولت كلمة لا تزالين ولازلت... إلخ . أنا أعتقد أنها لفتات أسلوبية جميلة، لكنها ربما تكون قرأت فيها أكثر مما ينبغي.

النقطة الأخيرة التي سأختلف مع الباحثة فيها هي الاستنتاج التي خرجت به، وذلك رغم أني أقول إنها تناولت إشكاليه الكتابة والتلقي وتحليل التواريخ ومراحل الانقطاع بدقة متناهية. النتيجة التي انتهت إليها أو مالت إليها تقريبا هي أن الأسلوب الذي كتبت به الرسائل لم يكن أسلوب حمزة شحاتة. أنا أختلف مع الباحثة في ذلك، وأعتقد أنه حتى وإن كان هو من يملي هذه الرسائل فإن الأسلوب هو أسلوبه، أما الأخطاء الإملائية فربما تعود إلى التحرير. هناك أدلة على أن ما نشر لا يعكس الأصل، وأنا أيضا أشرت في بحثي إلى أن هناك رسالة نشرت بطريقة وهي في الأصل بطريقة أخرى، فربما تُعزى هذه الأخطاء إلى عملية التحرير. أما فيما يتعلق بالأسلوب في صميمه فأعتقد أنه أسلوب حمزة شحاتة.

أنهت الأستاذة دلال ورقتها ببعض النتائج؛ أنا أعتقد أن النتائج التي قدمتها جيدة، لكنها ظالمة للورقة؛ فالورقة فيها استنتاجات كثيرة جدا كان ينبغي على دلال أن تضمنها في هذه الخاتمة أو أن تستغني عن الخاتمة. فمثلا فكرة الفراغات التي أشارت إليها في الرسائل فكرة جملية ورائعة، وكيف أنها كانت هي التي سببت شيئا من الغموض أو الرمزية في الرسائل، وهي فكرة تستحق فعلا أن تطور وأن تنمى. فباختصار الخاتمة ليست خاتمة، وإنما تقلل من أهمية الورقة، وأعتقد أن هناك نتائج أخرى إذا ما قررت الباحثة أن تضعها في نهاية بحثها فلتضعها مجتمعة.

وأخيرا أختم بالتعليق على ورقة الدكتور عادل خميس. وقد فاجأني بالمقدمة الرياضية، ولم أكن قد اطلعت على المقدمة الرياضية فهي إضافة. ولذلك أنا لم يكن بمقدوري التعليق عليها لسببين: لأنني لم أرها من قبل، ولأنني لست رياضيا. الورقه جيدة طبعا؛ لأن الدكتور عادل هو من أهم المختصين بالدراسات الشحاتية إذا جاز أن نسميها، وقد اشتغل بهذا الموضوع كثيرا، وكتب عنه بطريقه جملية وجيدة كما ذكرت. أنا أرى النقد بمفهومين، ولو أن هذه بالنسبة لي إشكالية وتمنيت ولو اقتصر على النقد الأدبي وترك النقد الاجتماعي؛ لأنه جمع من وجهة نظري بين شيئين قد لا يحسن اجتماعهما في ورقه واحدة إلا بأن يتناول النقد الاجتماعي أولا ثم يبني عليه. لو فعل ذلك من وجهة نظري لكانت الورقة أقوى وأكثر تماسكا. فلو بدأ بالنقد الاجتماعي وحاول أن يربطه النقد الأدبي لربما وقف على بعض الأبعاد النظرية التي تحكم نقد حمزة شحاتة في جانبيه النظري والتطبيقي. لقد ذكر أن الباحث لا ينطلق من

نظرية معينة وإنما هو نقد ذاتي ونقد عفوي. لكن أنا اعتقد أن الباحث الدكتور عادل لو حاول - بوصفه باحثا - أن يستنبط بعض الملامح النظرية أعتقد أن هذا هو دور الورقة فعلا، وألا يكتفي بالقول بأن هناك آراء نقدية، بل يحاول أن يوجد منظومة مثلما اجتهد بالنقد الاجتماعي إلى حد ما أن يفعل ذلك بالنقد الأدبي وأن يوجد هذه المنظومة النقدية أو يستنبطها؛ لا يكتفي بعرضها في أماكن متفرقة. نتيجة القول إن شحاتة لم يكن يصدر عن تصور نظري ومدرسة نقدية واضحة كان لو فعل ذلك أعتقد أنه سيثمر الورقة وستكون أقوى وأعتقد أنه قادر على أن يفعل ذلك.

وفي الختام أشكر جميع الباحثين الذين أتاحوا لي الفرصة للإفادة مما كتبوا، والفرصة للتعليق عليها.. أشكركم جميعا لاستماعكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

التجديد في موسيقى الشعر عند الرواد
بين الوعي والصدى والتمرد
شعر العواد أنموذجــا

أحمد بن صالح الطامي

شكلت موسيقى الشعر العربي همّا رئيسا من هموم رواد الشعر العربي الحديث في بحثهم عن التجديد وأصالة الإبداع، والخروج على سطوة الشعر القديم. ولم يكن رواد الشعر السعودي بمنأى عن هذا الهم. بل كان هما رئيسا استحوذ على تجاربهم الشعرية؛ فكان التجديد في موسيقى الشعر أحد أبرز مظاهر التجديد في الشعر السعودي. فقد رفع شعراء مدرسة الصبان لواء التجديد وخاصة عمر عرب ومحمد حسن عواد وحسين سرحان وحمزة شحاتة وطاهر زمخشري.

ولكن، يبرز من بين هؤلاء محمد حسن عواد (1324-1400هـ/ 1906–1980م) الذي نشأ في مقتبل عمره في ذلك التيار الحماسي الذي غلف ما سُمي آنئذ بالثورة العربية الكبرى، فجاء شعره مليئا بالدعوات الحماسية لوحدة الأمة، والإصلاح، والنهضة، والشباب، والتعليم، والتقدم، والانفتاح، والنصائح الأخلاقية[1]. تميز العواد منذ نشأته وبدايات كتاباته بالرغبة الجامحة للتغيير اجتماعيا وأدبيا. ويمثل العواد وحده ظاهرة شعرية في زمانه، وعده بعض النقاد ممثلا للمرحلة الثانية من أطوار التجديد في الشعر السعودي، لأنه «نقل الشعر من طور المحاولات إلى دروب معبدة»[2]. كان متفاعلا مع حركات التجديد الشعرية العربية، وخاصة مدرسة المهجر

ومدرسة أبولو، ومتحمسا لهما. ويعود له الإسهام الأقوى في نقل مؤثرات هذه المدارس إلى الجزيرة العربية وخاصة المملكة العربية السعودية. وكان له فضل مزاحمة هذه المدارس في دعوات التجديد وممارسته. وربطته بمدرسة أبولو خاصة علاقةٌ وجدانيةٌ جعلت الأديب عبدالله عبدالجبار يسميه «داعية أبولو في الحجاز»، فيما عده نقاد آخرون امتدادا لها(3). فكان بالفعل ظاهرة متفردة في تاريخ الأدب في الجزيرة العربية والمملكة العربية السعودية خاصة.

كان مسكونا بالرغبة بالتجديد إبداعيا ونقديا، ويمثل كتابه (خواطر مصرحة) الذي صدر عام (1927م) مجوهر آرائه وأفكاره في النهضة والإصلاح. وقد بدا في كتابه هذا منفتحا ومتحمسا لكل جديد، فكان نقده حادا وعنيفا على حالة الشعر التقليدي في الحجاز خاصة، فهاجم «الجمود والتخلف والانغلاق، وسخر من العادات والتقاليد الاجتماعية... ودعا إلى التغيير في جرأة وصراحة أخذت المجتمع بالدهشة والاستغراب»(4). وبسبب حدة أسلوب النقد الأدبي والاجتماعي في خواطر مصرحة فقد عقد بعض مؤرخي الأدب في السعودية صلةً قويةً بين هذا الكتاب وكتابَيّ (**الديوان**) الذي صدر عام (1921م) وكتاب (**الغربال**) الذي صدر عام)1923م) لتشابه أسلوبه مع العقاد في أسلوبه العنيف في النقد ومهاجمة خصومه، وتشابه أسلوب العواد الساخر مع أسلوب نعيمة في نقد القديم(5).

وكان أحمد زكي أبو شادي معجبا بالعواد وآرائه وشعره، وكان يسميه الشاعر الحجازي الابتداعي. وقد وصفه أبو شادي بأنه «الذي قفز بالشعر الحجازي من دائرة الجمود والتقليد قفزة واحدة بفضل أصالته الفكرية الشاعرة»(6).

التجريب الشعري العروضي:

كان التجديد في موسيقى القصيدة أبرز مظاهر تجارب شعراء التجديد الرواد. ويأتي شعر العواد، خاصة، انعكاسا لدعوته الحماسية للتجديد الشعري، وقد طغى التجريب الشعري، العروضي خاصة، على دواوينه الثلاثة الأولى. ففي هذه الدواوين تجلت محاولاته الجريئة في التجريب الشعري التي مارسها في تلك الفترة المبكرة من حياته الإبداعية التي تمثل بحق ذروة إنتاجه الشعري وتوهجه واندفاعه الوثاب نحو التجديد؛ كما تمثل في الوقت نفسه ريادة في التجريب الشعري ليس في الحجاز وحده، أو السعودية وحدها، بل في الجزيرة العربية عموما.

الشعر، عند العواد، حالات من الاندفاع والتوهج، وحالات أخرى من التأمل والتفكير. وللشعر، كما يرى،ليل ونهار؛ ونهار الشعر هو حالاته من التوهج والاندفاع والمغامرة، حين تكون النفس في أقوى حالات الشعور والجموح والطموح. أما ليله فتفكرٌ، وتأملٌ، واستبصارٌ، وتعقلٌ بمنأى عن حالات النهار الجامحة. ومحمد حسن عواد يقرر في أول ديوان أصدره أن تجربته الشعرية مرت بالطورين. يمثل ديواناه **آماس وأطلاس والبراعم أو بقايا الآماس** نهار شعره الذي طغى عليه «النشاط» و«فورة الدم الإنساني التي توقظ الحس والشعور» ويحركها «الجموح والطماح» كما يقول العواد نفسه[7].

ومن هنا، فقد كان ديوانه الثالث **نحو كيان جديد**، الذي صدر عام (1374هـ/1955م)، مرحلة تحول من حالة النهار المتوقدة إلى حالة الليل الهادئة، حيث أخذت «فورة الدم»، بالهدوء والركود لتحل محلها وتطغى عليها قوى التأمل والتفكر.

تعكس قصائد ديواني (**آماس وأطلاس**) الذي صدر عام 1372هـ/1952م، وديوان (البراعم أو بقايا الآماس)، الذي صدر عام (1373هـ/1954م)، أشعة الإشراق الشعري الأولى لمحمد حسن عواد كما أراد هو أن يرمز إليها. فقصائد الديوانين هي ما كتبه قبل سن الحادية والعشرين، أي أن جميع قصائد هذين الديوانين كُتبت قبل عام (1927م) وعلى الأغلب بين عامي (1922م) و(1927م) أي بين سن السادسة عشرة والحادية والعشرين من عمره؛ وهي الفترة التي كانت دعوات التجديد وممارسته في مصر والمهجر الأمريكي الشمالي في ذروة حضورها وتأثيرها وانتشارها في العالم العربي. وهذا ما يجعل من العواد رائدا من رواد التجديد، ومواكبا لتيار التجديد الشعري الذي كان يهب بقوة من مصر والمهجر الأمريكي الشمالي. يضاف إلى ذلك، أنه غامر في تجريبه الشعري بجرأة في بيئة محافظة اجتماعيا وأدبيا تتوجس خيفة من الجديد والتجديد.

لم يكن يتضمن ديوان (**الآماس**) كل ما كتب في تلك الفترة، فجاء ديوان البراعم لينشر ما حُجب عن النشر في الديوان الأول بعدما رأى، كما يقول العواد، إقبال القراء على قصائد الديوان الأول، وبعدما أثار العارفون بشعره في تلك المرحلة من عمره تساؤلات عن مصيرها فآثر نشرها درءا لاختلاف التفاسير[8].

تبشر قصائد الديوانين ببزوغ نجم شعري ثائر على النسق الشعري السائد آنذاك. وقد لاح أفق هذا التميز في بعض قصائد الديوانين التي كانت تطلق شرر جذوة التجديد التي حملها العواد طيلة حياته، رحمه الله. إن ديوان (**آماس وأطلاس**) «قبس من

الطفولة الواعية، وجذوة من جذوات الشباب المشتعل»، كما يقول محمود عارف[9].

تفاوتت قصائد الديوانين بين الجودة والضعف، وقد كان يعلم ما تحتويه بعض القصائد من ركاكة وضعف، لكنه أصر على نشر ما كتبه في تلك المرحلة لإثبات أن روح التجديد كانت هاجسه المسيطر عليه منذ بداية كتابته الشعرية. ولعله، إضافة إلى ذلك، أراد أن يثبت، تاريخيا، ريادة شعره، على ضعفه، للتجديد الشعري الجريء[10]. وهذه هي القيمة الفنية الكبرى لهذين الديوانين اللذين ضما سبع عشرة قصيدة بأشكال عروضية خارجة عن الشكل العمودي السائد بدأ بها العواد حركته التجديدية في شكل القصيدة.

أشكال التجريب الشعري:

نوع العواد وأقرانُه من المجددين في استخدام الأشكال العروضية لكسر نمط القصيدة العمودية بتجربة عدد من الأشكال الشعرية، على نمط الأشكال الشعرية التي كان شعراء التجديد من المهجريين والديوانيين وشعراء أبولو يمارسونها. ويمكن إجمال أشكال التجريب الشعري الذي مارسه العواد ومعاصروه المجددون بالأشكال التالية:

1 - الشعر المرسل:

يعود استخدام أسلوب الشعر المرسل إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما قام رزق الله حسون باستخدامه في ترجمته للفصل الثامن عشر من «سفر أيوب» عام (1869م)[11]. ثم واصل التجربة بعده عدد من الشعراء في بداية القرن التاسع

عشر منهم عبد الرحمن شكري، وجميل صدقي الزهاوي، ومحمد فريد أبو حديد، وتوفيق البكري. وقد استخدمه العواد في محاولة واحدة في قصيدة «ثورة محب» من ديوان **الآماس**. لم يطلق على هذه المحاولة هذا المصطلح، ربما لعدم انتشاره وقت نشر القصيدة في بداية العشرينيات من القرن العشرين، ولكنه وضح هذه التجربة في الهامش بقوله: «لم تُراعَ في هذه القصيدة قافية واحدة فجاءت شاذة عن مألوف النظم متعددة القوافي. وهذا وإن كان نادرا جدا إلا أنه سبق أن نظم به بعض شعراء الجاهلية»(12). وجاءت بعض أبياتها كالتالي:

فاجعي في الإباء كيف تصورْ تَ فؤادي يطيق ذاك ويغضي

نشوة هذه أم العتب والإد لال أم تلك كبرياء التجني؟

لا ترعني في عزة النفس يوما فقوام الحياة ذا هو عندي

أيما قيمة لحبك في نفسي إذا بُددت كرامة نفسي؟

ويمكن أن يدخل في هذا النوع من تنويع القافية في كل بيت تجربة عمر عرب في قصيدته «في عصر الشباب» الذي كان يذيّل كل بيت بكلمة متحدة القافية(13). يقول في مطلعها:

حدثيني عن الصبا والشباب عن زمان الهناء بين الصحاب

حدثيني

...

ذكريني بذاك العهد هند كيف نلنا الآمال والعيش رغد

ذكريني

إلى آخر القصيدة.

2 - الشعر المقطوعي:

ويقصد به القصائد ذات الشطرين الذي تقسم القصيدة فيه إلى مقطوعات متساوية في عدد الأبيات مختلفة القوافي (مثنيات، مربعات، مخمسات، أو مسمطات). كان التنويع في القوافي الأسلوب الذي استهل به شعراء التجديد العرب محاولاتهم في الخروج على القصيدة العمودية موحدة القافية، متأثرين بشكل خاص بالموشحات الأندلسية مع احتفاظهم بأوزان الشعر التقليدية.وقد تفنن شعراء المهجر خاصة في أساليب التنويع في القوافي تنوعا كثيرا يصعب حصره في أشكال محددة ومنتظمة. وقد سلك رواد التجديد الشعري السعودي هذا المسلك. ولم يشذ العواد عن ذلك، حيث نجد في ديوانيه (الآماس والبراعم) عددا من القصائد نوّع فيها القافية والأشطر وفق أنماط مختلفة يمكن إجمالها في الأساليب التالية:

أ - **أسلوب المثنيات**: بحيث يكون لكل بيتين قافية مختلفة. وقد كتب قصيدتين على هذا النمط. القصيدة الأولى «أقوال في الرسم الفوتوغرافي» من ديوان (آماس وأطلاس) وجاءت على النحو التالي:

إنما الجسم في الخليقة ظل	**يتلاشى وكوكب يتوارى**
فتقيم الرسوم منه مثالا	**للورى بعد فقده تذكارا**
يحفظ الرسم للجسوم بقاء	**بعد أن تلبس البلى والزوالا**
واللبيب اللبيب من رام للرو	**ح خلودا فأحسن الأعمالا**
سعت لكمُ روحي لفرط اشتياقها	**وها رسم جسمي بالرحيل تلاها**
لكي يهديا حسن الوداد لذاتكم	**وكي يشهدا في المكرمات علاها**(14)

أما الثانية فقصيدة بعنوان «على صوان كتب» من ديوان البراعم تتكون من أربع مقطوعات على هذا النحو:

يا مغرم العلم هاك معرضه   جر ما حوى باقة من الكتب
تميس في برده نفائسها   لذاك تدعى «خزينة الأدب»

......

خزينة آداب حوت كل رائق   بدائع كتب، تحفة للمطالع
إفادة قراء، ومعوان كاتب   وغنية مستقص، ولذة سامع(15)

ب - أسلوب المثلثات، بحيث يتكون كل مقطع من ثلاثة أبيات، الأول والثاني من كل مقطع بقافية خاصة، والثالث في جميع المقاطع موحد القافية. وقد كتب قصيدة واحدة على هذا النمط وهي قصيدة بعنوان «في حضن الطبيعة» من ديوان البراعم جاءت على هذا النمط:

غادراني في الربى الفيح مليا صاحبيا
واتركا نفحة ريا   عطرها تسري إليا
ودعاني هانئا فيها بأجواز الفضاء
غادراني ساعة أنْشق أنفاس النسيم
طارحا جسمي على الرمْل أو العشب الوسيم
أحتسي خمر الندى تقْطر من كأس الهواء(16)

ج - القصائد المقطوعيه ذات الشطرين التي تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية، غالبا ما تكون مربعات، تختم كل مقطع بشطر واحد أو اثنين متساويين أو متفاوتين في عدد التفعيلات، وتتفق جميع خواتيم المقاطع من الأشطر بقافية موحدة. ويأتي هذا الأسلوب على عدة أنماط، فقد تأتي القصيدة على هذا النحو:

______ أ

______ أ

___ ب ___

___ أ ___

ج ___

___ د ___

___ د ___

___ هـ ___

___ د ___

ج ___

___ و ___

___ و ___

___ ز ___

___ و ___

ج ___

وهكذا.

وقد ورد في ديوان الآماس ثلاث قصائد كتبت بهذا الشكل، وهي قصيدة «وجوه»، ومطلعها:

قم يا رفيق الأمس نسخر بالحياة، أما أتاك

نبأ الوجوه الكالحات كأنها الورق الملاك؟

وإذا أردت فقم لنلصق في معاطسها التراب
أفما ترى برد الوقاحة في ملامحها تحاك؟
أفما ترى؟ أفما ترى؟(17)

وهي من الكامل المجزوء ذي الضرب الصحيح والعروض المذيلة.

ومثلها قصيدة «جنون الناقدين» التي بناها أيضاً على مجزوء الكامل ذي الضرب الصحيح والعروض المذيلة. لكنه غيّر في بناء القصيدة من حيث القوافي والأشطر الفاصلة بين المقاطع. فقد بنى كل مقطع على مثنيات بحيث يتكون كل مقطع من أربعة أبيات لكل بيتين قافية مختلفة، ويفصل بين كل مقطع وآخر بشطرين ذوي تفعيلتين بقافية موحدة لجميع هذه الأشطر. والجزء التالي من القصيدة يمثل هذا الأسلوب:

خطرت تجر رداءها الشفاف نشوى بالجمال
تيهاء تسدله على أعطافها الهيف الثقال
وتدل بالخصر النحيل يعاند العجز المهيب
هذا يريد لها القعود، وذاك ينهض بالوثوب
فيثور وقد العاشقين
وارحمتا للعاشقين(18)

والقصيدة الثالثة التي بنيت على هذه الطريقة هي قصيدة «دعوة»، وهي من السريع، وقد قسمها إلى مخمسات يفصل بين كل مقطع ثلاثة اشطر، شطران تامان والثالث يتكون من «مستفعلن» مرفلة بحيث تصبح «مستفعلاتن». وقد ظهرت القصيدة بهذا الشكل:

يا هند ما أجمل ساعاتنا   بين احتساء الماء والقرقف
وما ألذ الليل وقت الشتا   نقطعه بالكأس والمعزف
وبالكتاب المنتقى يحتوي   قصة تأثير الهوى المتلف
نستخدم الهرمونيا تارة   لكي ترينا خطر الموقف
فإن مضى الليل بأرياحه   عدنا إلى السمرة في مقصف

نحسو من الورد كؤوس الرحيق
وننسق الأحلام حتى الشروق
نمحو بها الهمّ[19]

ويدخل في هذا الشكل قصيدة محمد حسن فقي «مناجاة» ومنها قوله:

حسبي من الدنيا الحقيرة

أن أراك لدى المساء

تلقي بنورك في القلوب

كبلسم يزجي الشفاء

فأعود بالذكرى إلى

عهد اللذاذة والهناء

وأبث ما يجد الجنان

ثم يأتي مقطع مماثل بقافية مختلفة ومذيل بشطر قافيته نونية على غرار كلمة «جنان»[20].

د - كما كتب العواد شكلا مقطوعيا رابعا يكون تنوُّع القافية فيه معتمداً على الأشطر لا على قافية الشطر الثاني فقط، وفق

توزيع محكم بين قوافي الأشطر الثلاثة الأُوَل وقافية الشطر الرابع التي تتكرر في كل مقطع.

وقد جاءت قصيدةٌ ومقطوعةٌ على هذا النمط من ديوان (**آماس وأطلاس**). أما القصيدة فبعنوان «من قصيدة بعنوان ذكرى»، ويبدو من العنوان أنها مختصرة من قصيدة أطول، وقد جاءت على هذا النحو :

بني العرب الأشاوس ما دهانا	**ونحن السابقون لمن دعانا**
ألسنا نسل من ملكوا البيانا	**وقدما أحرزوا المجد الأثيلا؟!**
ألسنا نحن عمدة الحروب؟	**ألسنا الباطشين بلا لغوب؟!**
ألسنا نحن ضوء المستريب	**وأكرم أمة هزت صقيلا؟!**[21]

وهكذا...

أما المقطوعة فبعنوان «استحثاث»، وجاءت على هذا النحو:

يا حماة الذمار سلوا السيوفا	**وأذيقوا جيش الجمود حتوفا**
لا تخالوا الحياة عيشا لطيفا	**إنما الحياة أن نرى الشعب حرا**
فاخروا الغرب واستذلوا الصعابا	**أشعلوا جذوة الحياة احتسابا**
هذبوا النشء وانشروا الآدابا	**شمروا للنهوض سرا وجهرا**[22]

كما كتب قصيدة بعنوان «بلادي» في ديوان (**البراعم**) على نمط مشابه ولكنه غير محكم ولعلها من قصائده المبكرة الكثيرة التي تفتقر إلى النضج[23].

3 - القصائد الموشحية:

وهي القصائد التي تنحو منحى أسلوب الموشحات الأندلسية. وقد وظف فيها العواد طرق كتابة الموشح المختلفة في كتابة كثير من قصائده . ويبدو تأثره واضحا في هذا النوع من القصائد

بشعراء المهجر الذين أكثروا من كتابة القصائد المتأثرة بطرق نظم الموشحات. وقد جاءت قصيدتان ومقطوعة في ديوان الآماس على طريقة شبيهة بكتابة الموشحات مع تفاوت بينها في توزيع الأشطر والأقفال. فقصيدة «لقاء» جاءت بهذا الشكل:

أما تذكرين وقد ضمنا رداء الظلام بأعطافه

وفي جانب البحر قد عمنا رقيق النسيم بألطافه

أمام الطبيعة والمقلتان

على موجب وعلى سالب؟

مساء وأروع به من مساء يطل على بحرنا الأحمر

وقد سكن الثغر إلا نداء من القلب والجسد الأزهر

يهيب ها هنا نعمتان

من الحب والأمل الطالب

لقاء وأسعد به من لقاء فرحنا به والحياة الفرح

صبيان يختلسان الهناء ويلتمسان الهوى والمرح(24)

أما مقطوعة «ذات الدلال» فظهرت بهذا الشكل:

أذات الدلال وذات الحور

أما لك من قتلتي مزدجر؟

ملكت فؤادي فطال بعادي وزاد سهادي ونومي نفر

فرقي لصب كثير السهر

حليف النحول أسير الخفر

ملكت هواه فضل هداه وأفنى أساه لفرط الفكر

ألا إن قلبي عليك استعر

لبعدك عني فما لي مفر

فكيف اصطباري على حر ناري وأين قراري؟ وأين المفر؟(25)

وفي الديوان مقطوعة أخرى بعنوان «صائدة» هذا نصها:

رمتني بسهميها وتكسير عينيها   ومالت بعطفيها ترنح ردفيها

مجـــررة الأذيـــال نـاحـلـة الخـصـر

تمايل عن دل تصيد بلا ختل   وتفتك عن جهل فتقضي على مهل

بعيدة مهوى القرط طيبة النشر»(26)

4 - طريقة مجمع البحور:

وقد تميز شاعران من رواد التجديد في كتابة قصائد موزنة على أكثر من بحر وهما العواد ومحمد حسن فقي. فقد كتب العواد في ديوان (نحو كيان جديد) قصيدة على طريقة «مجمع البحور» بعنوان «مع البدر»، جمع فيها بين بحري الخفيف والمتقارب. وقد بناها على ثلاثة مقاطع من الخفيف، كل مقطع يتكون من سبعة أبيات بقافية موحدة لجميع المقاطع، وبين كل مقطع وآخر مقطع من مجزوء المتقارب يتكون من خمسة أبيات بقافية للأبيات الأول والثاني والخامس وأخرى للبيتين الثالث والرابع لجميع مقاطع هذا البحر، بحيث تظهر على هذا الشكل:

قلت للبدر حينما برقع الغيْـ   ـم محياه، واعترته الكآبه

أنت أنت المنير في أفق القلب   وفي الجو، رغم هذي السحابه

أنت أنت المجلل الكون بالنو   ر، وأنت الموحي إليّ خطابه

إن وحيا أشعرتنيه لوحي   طرق القلب فاتحا أبوابه

أنت أنت الجمال يسري إلى النفـ   ـس فيوحي عذب الغرام وصابه

أنت أنت الذي يبدد بالحسـ   ـن غيوما خداعة كذابه

أنت يا بدر في الوجود حياة   ثرة بالسعادة الوثابه

فلا تبتئس في خلال الغيوم
إذا جللتك فإن النجوم
حواليك فائقة المنظر
تزيد بهاك على الأعصر
وحسنك فينا مقيم مقيم[27]

أما الفقي فقد كتب قصيدة «الشاعر والعظيم» جمع فيها بين تسعة بحور هي: السريع، المتقارب، البسيط، الطويل، الرجز، الكامل، الخفيف، مجزوء الرمل، مجزوء الوافر. فمن السريع قوله في بداية القصيدة:

تثاءب الشاعر في كوخه وراح يرنو في الفضاء الرحيب

ومن البسيط قوله:

وأومأ الهيكل المختال فانخفضت له الجباه ولبته المساعير

ومن الطويل قوله:

وفي مثل رجع الطرف حطوا رحالهم وقامت خيام شُرَّعٌ وسرادق

ومن الرجز قوله:

وشرب العظيم حتى ثملا وآنس الندمان منه الخللا[28]

وهكذا يمضي الفقي في تنويع البحور في القصيدة نفسها.

5 - التفاعل مع نص قديم:

وهي تجربة طريفة ابتدعها العواد في ديوان الآماس في قصيدة واحدة بعنوان «مع أبي نواس» تتكون من عشرة أبيات، خمسة للعواد وخمسة لأبي نواس من قصيدة له بعنوان «المحجبة الفاتنة»[29]، استطاع العواد أن يؤلف منها قصيدة بحيث تتعاقب أبيات الشاعرين

لتؤلف في النهاية قصيدة متجانسة. وقد صدّر العواد لهذه القصيدة بقوله: «في هذه المقطوعة فن لا أدعي اختراعه، ولكن أؤكد أن ما هداني إليه هو هدي الفطرة والبداهة. فلقد عمدت إلى مقطوعة شهيرة للحسن بن هانئ المعروف بأبي نواس، وصدّرت كل بيت منها ببيت لي بحيث يتم بالبيتين معنى كامل وتتألف منهما وحدة فنية تسري في المقطوعة كلها»(30). وجاءت هذه التجربة على هذا النحو (وقد وُضِعت أبيات أبي نواس بين قوسين):

قاد نفسي للهوى أرب	فاعتراني الويل والنصب
(ما هوى إلا له سبب	يبتدي منه وينشعب)
قصتي في الحب مطربة	في غرام الغيد معجبة
(فتنت قلبي محجبةٌ	وجهها بالحسن منتقب)
من لماها السكر مأخذه	من رضاب الثغر تنبذه
(حليت والحسن تأخذه	تنتقي منه، وتنتخب)
حسنها أبدى ظرائفه	ناثرا فينا لطائفه
(فاكتست منه طرائفه	واستزادت فضل ما تهب)
جل من بالحسن سربلها	منّة منه وكملها
(فهي لو صيرت فيه لها	عودةً لم يثنها أرب)(31)

ويلاحظ أن أبيات العواد لم تلتزم قافية واحدة بل كان لكل بيت قافية مختلفة على طريقة الشعر المرسل الذي نظمه في قصيدة واحدة كما أشرنا. ولم يواصل العواد هذه التجربة الجديدة التي لو طورها لربما كانت نمطا جديدا من أنماط المعارضات الشعرية.

6 - محاولات مبكرة لشعر التفعيلة: قصائد الأشطر المتفاوتة في عدد التفعيلات.

كتب العواد عدة قصائد بناها على الشطر الواحد ذي التفعيلات المتفاوتة من حيث العدد. أثارت هذه القصائد جدلا واسعا بين النقاد خاصة في مسألة اعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة الذي ظهر بقوة بعد أكثر من عشرين عاما بزعامة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. القصيدة الأولى عنوانها «خطوة إلى الاتحاد العربي» من ديوان البراعم التي نشرها عام (1343هـ/ 1924م). والثانية قصيدة «نحو النور» من ديوان آماس وأطلاس التي نشرها عام (1353هـ/ 1934م)[32]. وفي ديوان الآماس أيضا قصيدتان أخريان شبيهتان بشكل قصيدة «نحو النور»، وهما قصيدة «ترنيمة»، وقصيدة «بلاد العزم».

بُنيت القصيدة الأولى «خطوة إلى الاتحاد العربي» على تفعيلة بحر المتقارب «فعولن» على النحو التالي:

لقد آن الآن أن تستحيل المدامع يا وطني

فعولن/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعو

إلى بسمات وضاء	**فعول/فعولن/فعولن**
وأشياء لم تعلن	**فعولن/فعولن/فعو**
وأن تتقوى بعزم	**فعول/فعولن/فعولن**
كرهت له أن يني	**فعول/فعولن/فعو**

وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات

فعول/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعولن

لتنعش روح الأمل	**فعولن/فعول/فعو**

وتستمر المقاطع على نمط مشابه من تنوع عدد التفعيلات في كل شطر وذلك ما بين تفعيلتين إلى ست تفعيلات في الشطر.

لقد كان الشكل الذي ظهرت به القصيدة دافعا لبعض النقاد لاعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة(33)، وذلك اعتمادا على طريقة الشاعر الجديدة في بناء القصيدة على الشطر الواحد في كل سطر فظهرت وكأنها قصيدة تفعيلة. لكن نقادا آخرين تحفظوا على اعتبار القصيدة من شعر التفعيله لسببين: الأول، أن القصيدة يمكن إعادة توزيع أشطرها وفق مجزوء «المتقارب» فتصبح قصيدة عمودية. الثاني، أن توزيع التفعيلات بين الاشطر في شعر التفعيلة يجب أن يكون بحرية تامة دون التزام بنظام معين، وهذا ما لم تلتزم به القصيدة. فقد وزع الشاعر تفعيلات الأشطر وفق أعداد محددة وقواف منظمة. وبناء عليه فإن القصيدة يمكن أن تظهر عمودية على هذا النحو:

لقد آن أن تستحيل الـ — ـمدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء — وأشياء لم تعلن
وأن تتقوى بعزم — كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطا — محين إلى المعليات
لتنعش روح الأمل(34)

وكذلك الحال في قصيدة «نحو النور» التي جاءت في الديوان بهذا الشكل:

هتف القلم — متفاعلن

فشجا الأمم — متفاعلن

ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود — متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

نحو الحقيقة غير أنهم رقود	**متْفاعلن متفاعلن متفاعلان**
ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع	**متفاعلن متفاعلن متفاعلان**
عشنا سدى	**متْفاعلن**
طول المدى(35)	**متْفاعلن**

...

والقصيدة مبنية على تفعيلة بحر الكامل «متفاعلن»، ويمكن بسهولة ردها إلى وزني بحر الكامل التام والمنهوك على هذا النحو:

هتف القلم فشجا الأمم

ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود

نحو الحقيقة غير أنهم رقود

ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع

عشنا سدى طول المدى(36)

ولكن قصيدة «ترنيمة» تختلف بعض الشيء. فقد بناها على تفعيلة المتقارب «فعولن»، وجاءت في الديوان بهذا الشكل:

إليها

إليها

أسوق الحديث

يمد معانيه روحها - أي مد

فمن قبل كانت تغذي يراعي

ومن قبل كانت تغذي الفنون

وكانت هناء

وكانت شقاء

وكانت حياة

وكانت شجون

ففيها

وفيها

أساس وريث

من الخلق تجلوه آياتها - فيؤدي

متاعا رسالته خالدة

تقيم الفضيلة بين الفتون

فتوحي حنانا

يهز الكيانا

وتسبغ سحرا

على الناظرين

فواها

وواها

لقلبي البعيث

يعيد ترانيم آلامه - ثم يبدي

ويعلن أسرار أحلامه

فينطقه وحيها المستبين

وهيهات تجدي

حياة التحدي

وهيهات تشفى

جراح الطعين

حيينا

حيينا

حياة الأماني

يطوع باخوس أثمارها

ويزجي عطارد معطارها

ويهدي أبولون قيثارها(37)

ويمكن بسهولة إعادة توزيع الأشطر لتصبح من كامل المتقارب. وهذه هي القصيدة بعد إعادة توزيع أشطرها:

إليها إليها أسوق الحديث	**يمد معانيها روحها - أي مدّ**
فمن قبل كانت تغذي يراعي	**ومن قبل كانت تغذي الفنون**
وكانت هناء وكانت شقاء	**وكانت حياة وكانت شجون**
ففيها وفيها أساس وريث	**من الخلق تجلوه آياتها - فيودي**

متاعا رسالته خالدة

فتوحي حنانا يهز الكيانا	**وتسبغ سحرا على الناظرين**
فواها وواها لقلبي البعيث	**يعيد ترانيم آلامه - ثم يبدي**
ويعلن أسرار أحلامه	**فينطقه وحيها المستبين**
وهيهات تجدي حياة التحدي	**وهيهات تشفي جراح الطعين**
حيينا حيينا حياة الأماني	**يطوع باخوس أثمارها**

وهكذا إلى آخر القصيدة.

أما قصيدة «بلاد العزم» فجاءت كالقصائد الثلاث السابقة من حيث طريقة كتابة الأشطر، فظهرت بهذا الشكل:

يا بلادي يا بلاد العزم في الغابر والحاضر والغد

يا بلادي،

إن عيني لا ترى العيشة إلا شجنا

في هواك،

فمتى ينتابك السعد؟

***

كم أنادي،

أنت نوري، أنت عليائي، فهل أنسى أنا

ما اعتراك؟

لا، ولا أفتر في الودّ

***

فاذكريني

واذكري كيف رفعنا مشمخرات البنا

في رباكِ

يوم أن كان لك الجد(38)

وقد بناها على تفعيلة الرمل «فاعلاتن»، وبالإمكان إعادة كتابة الأشطر على مجزوء الرمل، مع تفعيلة زائدة يبدأ بها كل مقطع وبعض الأبيات، بحيث تظهر القصيدة بهذا الشكل:

يا بلادي

فاعلاتن

يا بلاد العزم في الغا	**بر والحاضر والغد**
فاعلاتن فاعلاتن	**فاعلاتن فاعلاتتان**
يا بلادي، إن عيني	**لا ترى العيشة إلا**
فاعلاتن فاعلاتن	**فاعلاتن فعلاتن**
شجا في هواك،	**فمتى ينتابك السعد**
فعلاتن فعلاتُ	**فعلاتن فاعلاتان**
كم أنادي، أنت نوري	**أنت عليائي، فهل إذْ**
فاعلاتن فاعلاتن	**فاعلاتن فاعلاتن**
نفسي، أنا ما اعتراك؟	**لا، ولا أفتر في الودّ**
فاعلاتن فاعلاتن	**فاعلاتن فاعلاتان**
فاذكريني واذكري كي	**ف رفعنا مشمخرا -**
فاعلاتن فاعلاتن	**فعلاتن فاعلاتن**
رأيت البنا في رباكِ	**يوم أن كان لك الجد**
فاعلاتن فاعلاتن	**فاعلاتن فاعلاتان**

إلى آخر القصيدة التي يمكن إعادة طريقة طباعتها لتتفق مع مجزوء الرمل. ويلاحظ أن ذلك الشاعر اليافع استعمل طريقة التدوير في البيت السادس وهو اسلوب أكثر منه شعراء التفعيلة.

لكننا نلاحظ أن العواد لم يكن ملتزما بقوانين العروض الصارمة فيما يتعلق بالأعاريض والأضرب، بل كان يستغل إمكانات الزحافات والعلل ليتمكن من توزيع الأشطر بالشكل الذي ظهرت فيه في دواوينه. والعواد نفسه يقر بأن هذه القصائد بنيت على

أساس الشكل التقليدي للبحور، لكنه خلط، في القصيدة الواحدة، بين تام البحر ومجزوئه أو منهوكه. وهو، بهذا التوظيف «الحر» لهذه الإمكانات العروضية الكامنة في كل بحر، يرى أن ذلك من الشعر الذي عُرف قديما بشعر التفعيلة، حيث يقول:

«فالبحر المتألف من ستة تفاعيل يأتي المنهوك منه على تفعيلتين فقط، وكذلك البحر المكون من ثمانية تفعيلات. فمن النوع الأول قولنا في قطعة:

هتف القلم

فشجا الأمم

فهفا زبانية الشعوب إلى أذاه

وهي من الشعر الحديث المسمى بالشعر الحر. ... وقد جمعنا في هذه القصيدة بين الوزنين: التام والمختزل، تدليلا منا على أن الجمع بينهما جائز، بل قد يكون واجبا في كثير من الأحيان...»(39).

واصل العواد هذه المحاولات التجديدية في ديوانه الثالث نحو كيان جديدالذي ظهرت فيه قصائده أكثر نضجا، شكلا ومضمونا، من ديوانيه الأولين. كما واصل تجاربه الإرهاصية لشعر التفعيلة باستخدام تنويع عدد التفعيلات بالطريقة التي شرحناها آنفا، إضافة إلى الجمع بين بحرين متقاربين وزنا في القصيدة الواحدة. فقد كتب قصيدتين في هذا الديوان على طريقة كتابة شعر التفعيلة رغم تأسيسهما على تفعيلات الأشطر العروضية المقننة. الأولى بعنوان «المثل الأعلى» وجاءت كتابتها في الديوان على هذا النحو:

يا حبيبي

أبدا، في كل ظرف يتحور

في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ

في غمار الجد، في سعي الحياة الهازئ

أنت في العين وفي القلب مصور

غير منسي

وهي من مجزوء الرمل، إذ يمكن إعادة كتابتها على هذا النحو:

يا حبيبي أبدا ، في كل ظرف يتحور

في ضجيج الصبح، في همْس المساء الهادئ

في غمار الجد، في سعْي الحياة الهازئ

أنت في العين وفي القلب مصورْ. غير منسي (40)

والقصيدة الثانية بعنوان «يا وصل» وقد ظهرت في الديوان بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقينا

ما كنت لي مستحيلا

يا وصل، فابق سنينا

يا طير روحي الجميلا

اطرد بسحرك عني

همّا تمكن مني

بصحبة ليس لها آخر

لا يعتريها الملل الفاتر

واشفع لدى «لمياء» لا تجفني

وارج الفؤاد الصلب أن ينثني

ما كان والله صلبا

كم آزر القلب قلبا

وأخفيا سر الهوى المعلن(41)

وهي قصيدة بنيت على بحرين هما مجزوء المجتث والسريع. فكل شطر من الأشطر الستة الأولى مكون من تفعيلتي مجزوء المجتث (مستفعلن فاعلاتن)، والأشطر من السابع وحتى العاشر، ومن الثاني عشر حتى السادس عشر، موزونة على تفعيلتي السريع التام (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وهو أسلوب استخدمه الشاعر أحمد زكي أبو شادي(42). وبناء عليه،يمكن إعادة كتابة هذا المقطع، ومثله باقي القصيدة، لتظهر بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقينا	**ما كنت لي مستحيلا**
يا وصل فابق سنينا	**يا طير روحي الجميلا**
أطرد بسحرك عني	**همّا تمكن مني**
بصحبة ليس لها آخر	**لا يعتريها الملل الفاتر**
واشفع لدى «لمياء» لا تجفني	**وارج الفؤاد الصلب أن ينثني**
ما كان والله صلبا	**كم آزر القلب قلبا**

وأخفيا سر الهوى المعلن(43)

ورغم أن بعض النقاد ودارسي هذه القصائد ومثيلاتها في الدواوين التالية لا يرونها من شعر التفعيلة الذي يجب أن يتحرر تماما من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في كل شطر، إلا أن

إقدام العواد على كسر الشكل الخارجي التقليدي لكتابة القصيدة، وتوزيعه للأشطر حسب المعاني، واستغلاله لإمكانات البحور بأعاريضها وأضربها وزحافاتها وعللها، كل ذلك يعد إرهاصا منه لتطلع الشاعر العربي الواعي آنذاك إلى شكل موسيقي جديد، وإلى تجديد في الكتابة الشعرية. إن أقل ما يمكن أن توصف به هذه القصائد الابتداعية في وقتها أنها كانت من المحاولات التي سبقت بزوغ شعر التفعيلة في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين. وهي إسهامات تضاف إلى إسهامات شعراء آخرين مهدوا بأساليب مشابهة لظهور حركة شعر التفعيلة. ولم يكن العواد الوحيد من الرواد في مثل هذه التجارب الشبيهة بشعر التفعيلة، بل شاركه فيها شعراء رواد كطاهر زمخشري وحمزة شحاتة.

خاتمــة:

إن نظرة موضوعية لكل هذه الأنماط من التجريب الشعري في موسيقى الشعر لرواد التجديد الشعري السعودي تُظهر بوضوح تأثرهم بشعراء المهجر الشمالي خاصة؛ وهو تأثر أوصل بعضهم، كعمر عرب، إلى الوقوع في التقليد، ودفع بعضهم إلى «الضياع» في «التيه المهجري»[44]. إن تأثير شعر المهجر الشمالي على أولئك الرواد وإعجابهم به، يتجلى في كثرة معارضات الرواد لبعض قصائد المهجريين التي شاعت في تلك الفترة. ويمكن أن نشير إلى ثلاث قصائد مهجرية كان تأثيرها واضحا على رواد التجديد السعوديين:

1 - قصيدة «النهر المتجمد» لميخائيل نعيمة. تفاعل الشعراء السعوديون الرواد مع هذه القصيدة، وقد تجلى هذا التفاعل

والإعجاب في كثرة معارضاتهم لها. فقد عارضها محمد عرب في قصيدته «إلى الشرق المستكين»، وعارضها العواد في قصيدته «إلى البدر بعد انجلاء»؛ وعارضها الفقي في قصيدته «الوطن بين الأمس واليوم»؛ وعارضها حمزة شحاتة في قصيدته «يا ليل».

2 - قصيدة «أخي» لنعيمة. وقد عارضها الفقي في قصيدته «أخي».

3 - قصيدة «المساء» لإيليا أبو ماضي. وقد كان لهذه القصيدة صداها في عدة قصائد للرواد منها قصيدة «عذراء الربيع» للفقي، وقصيدة «جنون الناقدين» للعواد.

لقد كانت موسيقى القصيدة الأساس الذي انطلقت منه حركة الرواد التجديدية التي مارسوها في قصائدهم. لكن ما يلفت النظر في قصائد العواد في دواوينه الثلاثة الأولى، خاصة تلك التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية السائد، هو خروج هذه المحاولات عن وعي وإدراك واضحين لثراء موسيقى الشعر العربي، وبراعة في توظيف إمكانيات أوزان الشعر العربي، ومهارة في تقنيات كتابة قصائد التجريب والتجديد الشعريين التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية في الأشكال والأساليب التي أشرنا إليها في هذا البحث.

إضافة إلى ذلك، اطلاع العواد الواضح على تجارب الشعراء العرب المجددين وتفاعله معها وتأثره بها بدءاً بالمهجريين، ثم الديوانيين وخاصة العقاد، الذين سبقوه في محاولات تجديد موسيقى القصيدة العربية. وهذا يعطي دلالة على أنه كان مأخوذا منذ بداية

محاولاته الشعرية بالبحث عن أشكال جديدة لموسيقى الشعر تخرج عن رتابة القصيدة العمودية. ولعل ما عزز ذلك في كتابته الشعرية ضعف تأثير القصيدة القديمة عليه بسبب نفوره من الحفظ وضعف ملكة الحفظ لديه. يقول العواد: «ولم أكن أعرف الشعر الأوتوماتيكي الرتيب، أو ما يسمونه نظم الشعر، ولكني أبحث جاهدا عن القوالب وطرق التعبير فكنت أقرأ وأعجب ببعض ما أقرا، ولكنني لا أحفظ أي شيء، فإن حافظتي أو ذاكرتي أو ملكة الحفظ عندي غير قوية، وكم كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية في الصفوف حيث كانت المدرسة أو نظامها –عفا الله عن واضعيه- لا يعول في نجاح التلميذ إلا على الحفظ وركود الحيوية، ولا ينال رتبة الأوائل إلا الحافظ الجامد الذي لا يعرف المناقشة ولا يشعر بشخصه»(45).

ويجب ألا نغفل عاملا آخر كان له دوره في هذه النزعة المقاوِمة لتأثير القصيدة التراثية أو تقليدها، وهو روحه الثائرة والمتمردة ووعيه المبكر وإدراكه منذ سن مبكرة لأزمة الشعر العربي في عصره، وهو ما أشار إليه اختصارا بحرية الفكر التي تميز بها طيلة حياته وأشعلت في وجهه الكثير من المعارك. لذلك، كانت موسيقى الشعر أولى مواجهة له في سعيه نحو التجديد وكسر قيود القصيدة العمودية الصارمة.

وهو بهذا أسهم مع أقرانه من المجددين في نقل الشعر إلى مجالات تجديدية أرحب وذلك بالانفتاح غير المقيد على جميع الحركات الشعرية التجديدية وفي مقدمتها حركة الشعر المهجري،ومدرسة الديوان، ونزعات جماعة أبولو، ومن بعدهما

حركة شعر التفعيلة. وبهذه الروح المندفعة تزعّم العوادبجدارة حركة التجديد في المملكة العربية السعودية، ليس على مستوى التطبيق فحسب، بل على مستوى التنظير أيضا. فقد كان العواد «البداية الواسعة للأدب، كان الأدباء الناشئون يتبعون خطاه، ويقتبسون من حماسته، ويحسون بأثره وتأثيره فيهم، سواء في عهد التلمذة ، أم بعد أن شبّ وشبّوا»، كما يقول د. عبدالله الحامد(46).

ومع ذلك فإن محاولاته المستميته «في الخروج على النمط التقليدي في العروض عن أي نجاح يذكر، ولكنها شجعت الآخرين على المغامرة والتفكير في التجريب»(47). ولم يتمكن العواد من تأسيس أسلوب شعري جديد متميز، ولم يُضف جديدا إلى تجارب المهجريين وشعراء الديوان وأبولو. وليس أدل على ذلك من كتابه «الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية» الذي لم يخرج فيه عن قوانين العروض العربي. لقد كان متوقعا منه أن يكون كتابه هذا «إضافة ورافدا جديدا إلى الحركة النقدية حول موسيقى شعر التفعيلة، وضبطا لجودته الموسيقية»(48).

أما تجربة شعر التفعيلة التي خاضها العواد وطاهر زمخشري وحمزة شحاتة فلم تؤسس وترسخ هذه التجربة، بل ظلت محاولات متناثرة؛ بل إن بعضهم ظل مسكونا بروح القصيدة العمودية في شعره التفعيلي(49).

ويمكن القول إن تجارب العواد المتنوعةوالجريئة في تجديد موسيقى الشعر هي الأقوى تأثيرا في تجارب أقرانه من المجددين، وهي التي مهدت السبل أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء

السعوديين خاصة للاندفاع نحو التجديد الشعري بكافة أبعاده مضمونا وصورة ورمزا ورؤيا.

فنحن إذا تجاوزنا الشكل الموسيقى في الدواوين الثلاثة إلى المضامين والصور والرؤى الشعرية، فإننا نجد القصائد متفاوتة، منها الضعيف إلى درجة الركاكة، ومنها ما يوحي بنضوج شعري مبكر ينبئ عن شاعرية واعدة. لم يكن العواد مسكونا بالتجديد الموسيقي فحسب، بل حاول الخروج في قصائده على الموضوعات التقليدية. نبذ شعر المديح والمناسبات، وحاول أن يجعل من شعره مثالا للإحساس الصادق والفكر المتأمل. ويكاد يتفق النقاد على أن العواد حصيلة امتزاج مدرسة الديوان بفكرها النقدي مع نزعات جماعة أبولو واحتفائها بالشعر الوجداني.

لقد طغى هم الوطن والمجتمع والدعوة إلى النهوض على شعره حتى لقد كادت أن تذوب عاطفته الفردية في عاطفة الجماعة في صوت يكاد يقترب من مذهب الالتزام(50). ورغم ذلك، فلم تحدث مضامينه ولا رؤاه الشعرية تأثيرا قويا في الوسط الشعري. ولعل ذلك راجع إلى سببين: الأول، أنه كان مأخوذا بالتجديد الموسيقي على حساب المضمون. الثاني، طغيان الصوت العقلي التأملي على الصوت الوجداني في شعره وهو ما صبغ شعره بنثرية واضحة، والثالث، أن العواد لم يسع إلى تطوير أدواته الشعرية في الأسلوب والصورة والرمز والرؤية الشعرية.

عبدالله الحامد العلي الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، (الرياض: دار الكتاب السعودي، 1406هـ/1986م)، ص ص 10-11.

الهوامش

(1) عبدالله العلي الحامد في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية (الرياض: دار الكتاب السعودي 1406هـ/1986م) ص 10-11، ص 88.

(2) الحامد، ص 88.

(3) الحامد، ص 88.

(4) موسوعة الأدب السعودي، المجلد الثاني، ص 44.

(5) موسوعة الأدب السعودي، المجلد الثاني، ص 4.

(6) محمد حسن عواد، ديوان العواد، الجزء الأول، البراعم (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، 1978)، ص 67.

(7) محمد حسن عواد، آماس وأطلاس، (لبنان: ؟:1372هـ/1952م)، ص ص 5-6.

(8) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 6، 10؛ أيضا انظر: عواد، البراعم أو بقايا الآماس، (بيروت: دار الكشاف، 1373هـ/1954م)، ص 3.

(9) عواد، البراعم، ص 47.

(10) الحامد، ص 90.

(11) س موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح (القاهرة: عالم الكتب، 1389هـ/ 1969م)، ص ص 19-20.

(12) عواد، آماس وأطلاس، ص 37.

(13) أحمد أبو بكر إبراهيم، الأدب الحجازي في النهضة الحديثة، وزارة الثقافة والإعلام، ط 2، الرياض 1434هـ، ص 59.

(14) عواد، آماس وأطلاس، ص 52.

(15) عواد، البراعم، ص ص 29-30.

(16) عواد، آماس وأطلاس،، ص 78.

(17) عواد، آماس وأطلاس،، ص 15.

(18) عواد، آماس وأطلاس،، ص ص 21-22.

(19) عواد، آماس وأطلاس،، ص ص 34-35.

(20) إبراهيم، ص 58.

(21) عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص 50.

(22) عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص 51.

(23) عواد، البراعم، 43.

(24) عواد، آماس وأطلاس،، ص 77.

(25) عواد، آماس وأطلاس،، ص 80.

(26) عواد، آماس وأطلاس،، ص 79.

(27) عواد، ديوان العواد، ص ص 31-32.

(28) محمد حسن فقي، الأعمال الكاملة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ص 438 وما بعدها.

(29) أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، 1984)، ص 239.

(30) عواد، آماس وأطلاس،، ص 75.

(31) عواد، آماس وأطلاس،، ص ص 75-67.

(32) آمنة عبدالحميد عقاد، محمد حسن عواد شاعرا، ص ص 390، 394.

(33) انظر آمنة عقاد، ص ص 382، 385.

(34) آمنة عقاد، ص ص 390-391.

(35) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 46-47.

(36) آمنة عقاد، 295-296.

(37) عواد ، آماس وأطلاس، ص ص 83-85.

(38) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 88-89.

(39) آمنة عقاد، ص ص 396-397.

(40) عواد، ديوان العواد، ج 1، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، 1398هـ/1978م) صص 18-19.

(41) عواد، المرجع السابق، ص ص 53-54.

(42) آمنة عقاد، ص ص 398-400.

(43) انظر: آمنة عقاد، المرجع السابق.

(44) الحامد، ص ص 14-15.

(45) عواد، البراعم، 3-4.

(46) عبدالله الحامد، ص 90.

(47) موسوعة الأدب السعودي الحديث، المجلد الثاني، ص 46.

(48) د. مصطفى إبراهيم حسين، أدباء سعوديون: ترجمات لسبعة وعشرين أديبا، الرياض، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، 1414/1984، ص ص 396-397.

(49) د. سعدالبازعي، جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قرن، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، 1430/2009، ص 34.

(50) عبدالله الحامد، ص 88.

خصوصـية الخطـاب
في شـعر طاهـر الزمخشـري

محمد صالح الشنطي

تمهيـــد:

يعد طاهر زمخشري - الذي ولد عام (1906م) وتوفي عام (1987م) - في مقدمة الرواد الذين أسسوا للاتجاه الوجداني في الشعر العربي السعودي المعاصر، وكان لهم تجربتهم الشعرية الخاصة ذات القسمات المميزة، حيث تشكلت هذه المدرسة من خلال ما أبدعه شعراء، مثل الفهد العيسى في دواوينه: على مشارف الطريق وفي بيروت (1963م). وليديا (1963م). ودروب الضياع والإبحار في ليل الشجن (1980م) وندوب (1993م) وليلة استدارة القمر البحرين (2001م) وحداء البنادق والكبرياء في مقالع الريح والحرف يزهر شوقا عمّان (1989م) وأين قفاة الأثر !!؟ (2007م) وعاشق من أرض عبقر (2007م) ويتضح في قصائد، مثل (دعاء) و(غداً أنتحر) و(الطبيعة الخرساء).

ومحمد حسن فقي: وصدرت أعماله الكاملة في ثمانية مجلدات عام (1985م) قصائده: (فروق الرحى) و(الطحين) وسعد البواردي في دواوينه:

أغنية العودة (1961م) - ذرات في الأفق (1962م) - لقطات ملونة (1963م) - صفارة الإنذار (1968م) - رباعياتي (1971م) - أغنيات لبلادي (1981م) - إبحار ولا بحر (1983م) - قصائد تتوكأ على عكاز (1988م) - قصائد تخاطب الإنسان (1989م)

ومن قصائده (ضفدع المجرى الراكد) و(شريط الصخرة) وحسين سرحان وله ديوانان الطائر الغريب، وأجنحة بلا ريش، ومن قصائده (الطيف المشرّد) وحسن عبدالله القرشي في دواوينه المختلفة ومنها:

البسمات الملونة (1366هـ) مواكب الذكريات (1370هـ). والأمس الضائع (1377هـ) سوزان (1383هـ) وألحان منتحرة (1384هـ) ونداء الدم (1384هـ) والنغم الأزرق (1386هـ) وبحيرة العطش (1387هـ) ولن يضيع الغد (1387هـ) وفلسطين وكبرياء الجرح (1390هـ)، المجموعة الشعرية الكاملة (1392هـ).

ريادة متعددة الحقول:

كان طاهر الزمخشري من بين أبناء جيله - من أكبرهم سنا- قد ارتاد أرضا بكرا غير موطّأة الأكناف بما يكفي لنشوء تيار رومانسي واضح المعالم، وكان إنتاج الزمخشري غزيرا، بلغ ما يقرب من ثلاثين مؤلفا، أغلبه مجموعات شعرية فيما عدا بعض الدراسات القليلة، وله فضل الريادة في جوانب متعددة، فقد كتب شعرا للأطفال، وكان إعلاميا مرموقا و شاعرا غنائيا ألف ما يقرب من مائتي أغنية، أداها مشاهير المطربين، أصدر مجلة الروضة، وتولى تحرير جريدة البلاد فضلا عن نشاطه الإذاعي الذي اشتهر فيه باسم (بابا طاهر)[1].

صاحب أول ديوان مطبوع:

وهو صاحب أول ديوان سعودي مطبوع (في الراي الغالب) وهو ديوان أحلام الربيع الذي صدر عام (1946هـ)[2] ولعل ديوانه البكر

يشي باتجاهه الرومانسي الواضح ، وقد قضى شطرا من حياته في تونس الخضراء، مما عزز هذا التوجه الرومانسي لديه. فجمال الطبيعة في تونس واغترابه فيها عن وطنه، والجو الرومانسي الذي شاع في الحراك الشعري فيها في تلك الحقبة، وحمل لواءه أبو القاسم الشابي[3] فذاع صيته في الوطن العربي وشاعت قصائده في كل أنحائه، وسايره في ذلك محمد الحليوي الناقد الشاعر الذي كان مرشدا وموجها ومدافعا عنه فحشره في زمرة الرومانسيين العرب الأعلام مثل إبراهيم ناجي و علي محمود طه وأضرابهم، حيت شكل هو والشابي و محمد البشروش ما يشبه الثلاثي الديواني في مصر (نسبة إلى مدرسة الديوان في مصر) وهم العقاد و المازني و شكري، في هذا المناخ كان الزمخشري يتنفس الإبداع الشعري في تونس.

ثمة ظروف خاصة أحاطت بالشاعر الزمخشري جعلت لشعره سمات و ملامح خاصة ميّزت رؤيته الرومانسية، ولعل من أهمها ما اتسمت به حياته من ثراء عاطفي وإنساني عززت تجربته الشعرية ومنحتها خصوصيتها التي تميز بها عن أقرانه من الشعراء الرومانسيين.

الاتجاه الوجداني والاتجاه الرومانسي:

وإذا كان عبد القادر القط قد قدم أطروحته الخاصة عن الرومانسية العربية، وأصر أنها مختلفة عن الرومانسية الغربية فسماها (الاتجاه الوجداني)[4] وحجّته في ذلك أن الاتجاه الوجداني في الشعر العربي أصيل وأنه لازم أعلام الإحيائيين من

الشعراء، والتمس لذلك أسبابا اجتماعية وحضارية ، ليس هذا مجال مناقشتها، ولكن الذي لا مراء فيه هو أن الوجدانية التي تحدث عنها القط لازمت الشعر العربي في مختلف مراحل تطوره ؛ بل هي إحدى مقومات الشعرية، وأن الظواهر التي أشار إليها كالذاتية والطبيعة والخيال التي جاءت بها الموجة الجديدة من الشعر العربي إنما هي سمات رومانسية جوهرية.

والرومانسية ليست مجرد تيار أدبي فحسب ؛ بل – وفقا للتفسير الاجتماعي للمدارس الأدبية – ترتبط ارتباطا وثيقا بتحولات البنية الاجتماعية وتشكلها التراتبي، فالرومانسية رافقت ظهور الطبقة المتوسطة وطموحاتها، من هنا كانت ظاهرة أدبية تلازم مرحلة معينة من مراحل تطور المجتمع البشري ككل و لا يمكن فصلها عن سياقها الاجتماعي بحال(5).

وإذا كان لكل أمة طبيعتها الخاصة التي تختلف في الظروف والملابسات عن غيرها فإن هذا لا ينفي جوهر الظاهرة ؛ بل يميّزها ويحدد طبيعتها ؛ وظهور التيار الرومانسي الجديد لا يعني انتفاء التيار السابق الإحيائي ؛ فالتحولات الاجتماعية تختلف في طبيعتها من بلد إلى آخر، والظواهر الثقافية والأدبية لا تحدث فجأة و لا تنعطف بحدة ؛ بل هي بطيئة الإيقاع بطبيعتها، ولهذا تجاورت التيارات الشعرية في معظم بقاع الوطن العربي وإن تمايزت بعض الشيء بحسب الظروف التي أشرت إليها سابقا ؛ وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للبيئات في مجملها فإنها تنسحب على الأفراد تبعا لملابسات حياتهم وتمايزها ؛ وهذا ما نلمسه لدى طاهر الزمخشري على وجه الخصوص فالتيارات والتجارب لا تستنسخ.

خصوصية التجربة:

وهذا ما حدا بي إلى اختيار الحديث عن خصوصية التجربة الشعرية عند طاهر الزمخشري ، فالرومانسية التي تتصف بالتمرد والتحليق الحر في فضاء الخيال لم يكن شيوعها في الشعر العربي في المملكة العربية السعودية على النحو الذي حدث في بلدان عربية أخرى، خصوصا وأن الحياة الاجتماعية فيها قامت على ركائز ثابتة تمثلت في المبادئ التي نادى بها الشيخ محمد بن عبدالوهاب: التوحيد الخالص لله سبحانه و تعالى ثم نبذ البدع ؛ من هنا كان بروز الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي السعودي له ملابساته الخاصة، فالرومانسية تنشد التجديد وتغلب العاطفية والذاتية و الخيال ؛ غير أن لها حقلها الخاص الذي يتصل بالأدب؛ فالمنزع الديني في نقائه و صفائه يمثل سمة من سمات الإبداع الوجداني، وقد بدت كثير من الظواهر الرومانسية وطيدة الصلة بمراحل التحول التي تمر بها البنية الاجتماعية خصوصا في مراحل التحول، ولعل دواوين الشاعر المبكرة تثبت أنه من الرواد الذين كرّسوا هذا الاتجاه، وكانوا على وعي تام به فبدا إنتاجهم الشعري أصيلا، لذا آثرت أن أقارب بواكيره الأولى بوصفه رائدا لا يشق له غبار في هذا المجال، ولتجربته الشعرية خصوصيتها المميزة، فاخترت أن أقف على ديوانه الأول وقفة يسيرة، ثم أتريث قليلا عند ديوانه الأول (الأفق الأخضر) من المجموعة الخضراء التي تمثل مرحلة الاغتراب المكاني، في كل مرة كان ما يعنيني أن أتبيّن الملامح الرومانسية في شعره وما يميزه ، وإن كان طبيعة هذه الورقة لا يسمح بإطالة المكث عند الظواهر كلها، وعلى النحو الذي يفي بحقها أيضا.

البواكير الأولى:

«أحــلام الربيع»[6] الـديـوان الأول لطاهر زمخشري الـذي صدر عام (1946م)، وفيه تبدّت بذور الرومانسية الأولى في نتاجه الشعري، فعنوان الـديـوان يوحي بسمات هـذه المدرسة ؛ فالحلم والربيع مفردتان تومئان إلى ملمحين رئيسين هما: الذات بتطلعاتها وخيالاتها والطبيعة و تجلياتها، فضلا عن أن القصائد التي يضمها الـديـوان، ويبلغ عـددهـا مـا يقرب مـن أربـعـين، مـا بـين قصيدة و مقطوعة تدور عنواناتها في دوائر دلالية ذاتية وجدانية، وهي المحور الرومانسي الرئيس، وتدور في فلك الطبيعة والخيال، وهما سمتان رومانسيتان جوهريتان، أمـا المحور الثالث فيتصل بقيم مطلقة ذات طابع كلاسيكي قوي الصلة بالمناسبات وبالغرضية التقليدية المألوفة في الشعر الإحيائي، وهو ذو طابع كلاسيكي محافظ:

أمـا العناوين الوجدانية الطابع التي تومئ إلى نزعة حزينة فترتبط بالذات الشاعرة وأوجاعها وآلامها مثل: ياويلاه والقلب الطائر وثـورة النفس وشكوى وحـيرة وباقة ذكـرى وموقف وداع وخاطر في الغرام وصوت القلب ودمعة حزينة.

وثمة عنوانات تتصل بالرؤية الرومانسية المثالية ذات العلاقة بالطبيعة والخيال والمعشوقة الأنثى: أحلام الربيع وحمامة السلام ومسرح الخيال وأنشودة الملاح وصوت الصحراء وفي روضتها.

وأما المجموعة الثالثة، فهي ذات دلالات مطلقة تتعلق بالأفكار والقيم والأغراض أكثر من الوجدان والخيال والطبيعة، مثل : دعوة الحق، والنصر للحق والجندي في ميدان القتال ونواة ، والدجالون وتحية الملكين.

وشعره في تلك القصائد التي تبدو من شعر المناسبات أمر طبيعي في تلك الحقبة التي كان فيها الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية يمر بمرحلة انتقالية بحكم خصوصية البنية الثقافية والاجتماعية التي كانت تشهد حوارا محتدما بين تيار تقليدي محافظ، وتيار تجديدي طموح، ولم تكن البيئة الأدبية بمعزل عن الحركة الشعرية الرومانسية التي بلغت ذروتها في مصر والشام ، وكان أدباء الحجاز على وجه الخصوص على صلة وطيدة بتلك الحركة في مصر.

«والرومانسية اصطلاحاً: يراد بها بصفة عامة حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعدم القناعة بما يمليه العقل والحكمة، ويندرج تحت هذا المعنى أزمات الإرادة والقلق والإفراط في الاهتمام بالذات وحدّة الانفعالات والرغبة في الهروب من الواقع والحاضر»(7).

ولعل في العبارة التالية قد تسلط الضوء على طبيعة الرومانسية وجوهر الواقع الذي أفرزها:

«قد يمكن تحمل الوجود وقد تتخذ الجذور العميقة للحياة والآلام مقاماً وطيداً في القلوب المخزونة المتجددة، فتعاني الإبل ما تعاني في صمت تحت حملها الثقيل، ويقاسي الذئب آلام الموت في صمت لا ينبغي أن تكون هذه الأمثلة قد منحت عبثاً فإذا كانت هذه المخلوقات في جبلتها الوصفية أو الوحشية تعاني ما تعاني دون أن تتراجع، فأولى بنا أن نتحمل نحن المخلوقين»(8).

لوازم التعبير الرومانسي:

وقد أخذ الزمخشري بأطراف من الهموم الرومانسية التي أرقت الشعراء العرب في الوطن وفي المهجر، ولذلك نجد أصداء من لوازم الشعر المهجري تتردد في قصائد طاهر زمخشري، مثل «لست أدري»، ولم يكن ذلك مجرد تقليد للشعراء المهجريين في نهجهم الشعري؛ بل ثمة تماثل في التجربة فيما أظن؛ ذلك لأن الشاعر عانى تجربة مماثلة، إذ مكث بعيدا عن الوطن حقبة من الزمن، من هنا ولدت تجربة الاغتراب المكاني معاناة الاضطراب والقلق والحيرة، ما أوجد حالة نفسية مشابهة لحال الشاعر المهجري فلامس جرحا في أغوار نفسه فردد ذات العبارة التي رددها الشاعر المهجري، فقال:

الدجى بحر وقلبي سابح وإلى أين سيمضي لست أدري

فالعبارة «لست أدري» تكررت في قصيدة إيليا أبو ماضي:

«جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى ما شيا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف ابصرت طريقي ؟
لست أدري!»

وثمة أصداء أخرى من شعر الرومانسيين في مصر ترددت في بعض قصائده من مثل قول علي محمود طه:

أسمرَ الجبهةِ كالخمرةِ في النُّورِ المذابِ
سابحاً في زورق من صُنعِ أحلامِ الشبابِ

فقد قال:

قد أطلت بشكلها الخلاّبِ من جوارِ السماءِ عند السحابِ

غادةٌ أشرقت فكانت كنجم ينفث السحرَ في الضياء المذاب

رفرف الحبُّ حولها وسقاها من فتونِ الصبا وغضِّ الشبابِ

وذلك في قصيدته (القلب الطائر).

ولم يكن ذلك تأثرا بالشاعر الملاح، ولا تقليدا له فيما أظن؛ ولكنها التجربة التي تستدعي ما يناظرها من أشعار الآخرين مستكنّة في الذاكرة أو رابضة في الوجدان.

الوجدانية والإحيائية:

ولم يكن من المتوقع أن يخرج صوت الزمخشري الوجداني عاطفيا صافيا ؛ بل كان طبيعيا أن يظل خطابه الشعري نسيجا من خيوط التجربة الذاتية و الموروث الشعري، وما يتمخض عنه المجتمع من رؤى شكلت الذائقة الشعرية على مدى قرون من الزمن، وبيئة حاضنة لتقاليد ثقافية لم يكن من السهل الانعطاف بها بعيدا في فضاء وجداني محض، فكان من غير المستغرب أن ينطوي الخطاب الشعري للشاعر على مفردات وصور تنتمي إلى التيار الكلاسيكي.

ولكننا لو أمعنا النظر في قصائد الديوان لوجدنا أن الشاعر قد تجاوز مرحلة التردد بين النهج الكلاسيكي والرومانسي واختار طريقه واضحا لاحبا، فهو حين يقول :

أشعلت جذوة الغرام وأروت

ظمأَ النفس بالرضاب البرودِ

وتهادت فأيقظت بفؤادي

ذكريات ثارت به من جديدِ

وتبدت فخلتُه فلقَ الصبحِ

تجلى بحسنه المشهودِ

إنما يعبر عن تجربة شعورية ذاتية تتخطى الغزل التقليدي وتتغلغل إلى بواطن الشعور، فاشتعال الجذوة وظمأ النفس ويقظة الفؤاد وثورة الذكريات كلها تعبيرات تجسد صورا ذات علائق تتعلق بنبض الداخل، وتشخّص المعاني لتتحول إلى كائنات فاعلة حيوية ترصد اشتعالات الوجد ووقدة المعاناة؛ وإن بدا البيت الثالث الذي يجسّد الجمال الحسي، عبر صورة مألوفة في شعر الغزل العربي، وهذا ما دفع بعضهم إلى إطلاق لقب عمر بن ربيعة العصر عليه، وربما كان في ذلك مجافاة للدقة في طبيعة الغزل في شعر كل منهما، فالزمخشري لا ينهج نهج عمر في التوجه إلى وصف المفاتن الحسية للمرأة؛ بل يجعل تلك المفاتن نافذة للإطلال على علم الحس والشعور، ويتجلى الموار الداخلي في قوله:

خلوتُ أسأل نفسي عن لواعجِها

وعن لوافح آلامي وعن إحني

فقال لي كبدي: بلوى تحرقني

وقال لي الطرف: أشجانٌ تؤرقني

وقال لي جسدي: حزنٌ يمزقني

وقال لي القلبُ: بركانٌ يبددني

فهذا المقطع الحواري يستنطق النفس والجوارح وينخرط في حواري غنائي، وليس دراميا؛ بل يبدو هامسا يخفف من لوعة

الشاعر ويسجل دقائق خلجاته، فالصورة فيه تقوم على البناء المشهدي الذي عرفته القصيدة الرومانسية ؛ على الرغم من السمة التجريدية التي تتسم بها المفردات في دلالاتها العامة، خصوصا وأنها منكّرة، والتنكير هنا يخرجها من الخصوص إلى العموم، ويجعلها أقرب إلى المعجم الكلاسيكي الذي يعتد بالتجريد والدلالات المطلقة.

غير أن القاموس الوجداني الحزين ماثل بحقوله الدلالية المفعمة بالشجن التي تختط سبيلا أحادي الاتجاه - كما هو معروف - عند الرومانسيين الذين يعمدون إلى استنزاف مشاعرهم الجياشة في ألفاظ منتقاة بحيث تحمل لونا واحدا من ألوان الدلالة؛ متجهة إلى اللواعج والآلام و الإحن والبلوى والأشجان والحرائق وما إلى ذلك، ولكن الإطار السردي الذي اختاره الشاعر جعل القصيدة أكثر تماسكا ووفّر لها الانسجام النصي المطلوب.

وفي قوله من قصيدة «القلب الطائر»:

قد أطلّت بشكلها الخلاّبِ من جوارِ السماءِ عند السحابِ

غادةٌ أشرقت فكانت كنجمٍ ينفث السحرَ في الضياءِ المذابِ

الزمخشري والخيال الرومانسي:

لامس الشاعر سقفا آخر في الخيال الرومانسي ، حيث البعد الكوني الذي تحول إلى ملمح أساس في الصورة الفنية الرومانسية؛ فهذه الإطلالة من جوار السماء ، تحوّلت بصاحبتها إلى نجمة تتلألأ في علمه، فمزج بين الكينونة البشرية في جمالها وبهائها - كما تجلّت في عين محبها - والظاهرة الكونية، ليس هذا فحسب ؛ بل منحها

القدرة على التفاعل مع الظواهر الكونية الأخرى الذي ينقلنا إلى أهم ملمح رومانسي يتمثل في الولوج إلى رحاب الظاهرة الكونية والاتحاد معها، والتعبير من خلالها فتذوب الحدود بينهما ، ويصبح الشاعر مسكونا بها.

و«للعناصر الطبيعية صلة رمزية بالحالات النفسية، إذ الانعكاس المتبادل بين الطبيعة الخارجية والحالة النفسية يكون تعادلياً أو متضاداً، فتأسيس علاقة تعادلية بين الشاعر والمشهد الطبيعي تدفع الشاعر للسعي إلى جعل الطبيعة موائمة للكيان النفسي مثلاً في العلاقة بين عالم الليل والحزن، أو تجاوب الطبيعة السخية مع إثارة الذكريات أما علاقة التضاد فتبنى على أساس معاكسة الطبيعة».

إذ إن من سمات الأدب الرومانسي أنه «أدب العاطفة والخيال والتحرر الوجداني والفرار من الواقع»(9).

الخيال المجنح والعزلة:

يتفق علماء الجمال على أن الشاعر في علاقته مع الطبيعة، لا يحاول أن يلغيها، أو يحل محلها، كمثل الفنان الذي رسم زهور السوسن وزهرة تبّاع الشمس، ولم يكن يهدف إلى إلغاء زهور السوسن وزهرة تبّاع الشمس من الطبيعة ليحل محلها زهوره، ولكنه يسعى إلى أن تكون زهوره إلى جانب زهور الطبيعة تضيف إليها زهوراً جديدة، كذلك الحال مع العديد من الشعراء في قصائدهم عن تونس مثلاً، فقد جاؤوا لنا بتونس جديدة إلى جانب تونس القائمة، كل شاعر جاء بمدينة جديدة خاصة به ولم يحاول أي شاعر من هؤلاء إلغاء المدينة الأولى الأصل(10).

و«الرومانتيكيون جميعاً يستمرئون العزلة» والرومانسي إنسان يتخذ ذاته في تلك الوحدة والعزلة ويجد فيها المناخ المناسب لإبداعه، وضمن هذا المناخ يناجي الشاعر الطبيعة كمكان، ويحاورها لعلها تبدد وحدته، وهذا تجسيد لظاهرة الرومانسية في شعر الشعراء هذا الاتجاه «ولا شك أن لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكي أثراً عظيماً في حياتهم بالطبيعة في جميع مظاهرها».

الوجع الرومانسي والأساليب الطلبية:

ومن الظواهر الرومانسية صرخة الألم و ثورة النفس حيث ينفجر مخزون الألم، ويعلو إيقاعه على نحو تبدو فيه النفس في ذروة جيشانها على نحو قول الشاعر:

أغالك اليأسُ أم أودى بك الألمُ

حتى أذابك هذا الحزنُ والسقم؟

فصرتَ كالظلِّ أصواك الأنينُ وما

بين الجوانح إلا النار تضطرمُ

فهذا التساؤل دليل على اضطراب المشاعر ؛ فاستخدام أساليب الطلب من الشواهد الوجدانية التي تعبر عن حجم الألم الذي يعانيه الشاعر؛ والصورة الفنية التي يطلقها خيال الشاعر متخطيا واقع التجربة التي يقاسيها ، وانعتاق الخطاب الشعري من إسار التقرير إلى فضاء الأسئلة ودهشة الطلب كل ذلك يومئ إلى الشحنة الرومانسية الواضحة من الانفعال الوجداني، وعلى الرغم من أن الشاعر يستلهم في البيت الثاني بعض الصور التراثية التي وردت في الشعر العربي القديم، فما أصاب جسد الشاعر من ضوى لم يكن

بفعل العشق الذي يعاني منه المحب فحسب ؛ بل تأخذ التجربة بعدا ذاتيا خاصا إذ يضوي الشاعر الأنين ويضرم النار بين جوانحه.

الصورة الفنية:

من هنا تبدو الصورة ذات بعدين : الأول خارجي مشهدي وآخر داخلي والبعدان يتكاملان للتعبير عن وقدة المشاعر.

ثمة ملمح آخر تجسّده هذه الأبيات:

عبس الدهرُ غيرَ أن وجودي
باسم الأفقِ، مفعمٌ بالسناءِ
وعلى الدوح راقصٌ كالأماني
وخيال المنى رجيعُ غنائي
كلما ضقتُ من حياتيَ ذرعاً
طرتُ في الجو سابحاً في الفضاءِ
قلتُ: يا طيرُ ليت نفسي تصفو
من حياة حفيّة بالشقاء
فأنا الهادئُ الكئيبُ وقلبي
ضيِّقُ الأُفْقِ، مرهقٌ بالعناء
لستُ أسطيع أن أجاريك شَجواً
غير أن التغريدَ منك دوائي

مشهد يحلق فيه الشاعر بعيدا في أجواء الخيال، فهو يحاور الطبيعة والطير والذات، يلتفت يمينا ويسارا، فالدهر يعبس بعد أن تقمّصه الشاعر، فأنطقه بلسانه وانطوى على ما يدور في قلبه، خلع عليه مشاعره على نحو ما يفعل الوجدانيون، وإذا كان الدهر عابسا

- وهو يمثل الحاضر - فإن الأفق يبتسم وهو يمثل المستقبل، وهذا التقابل بين الصورتين يعكس اضطرابا داخليا هائلا، وهو يسبح في فضاء الخيال عن وعي تفرضه رغبة داخلية لم يعد يستطيع إخفاءها، ولذلك يقول «وخيال المنى رجيع غنائي»، فهو يقر بأنه يتخيّل، وهو لا يذكره فحسب بل يمارسه في المشهد الشعري الذي يرسمه «طرت في الجو سابحا في الفضاء».

وتكتمل الصورة عبر الحوار الذي يديره مع الطير بعد أن تخيّل نفسه يحلّق في الفضاء، فهو لا يستطيع أن يجاري الطير، ولكنه يسلو قلة حيلته وعجزه بالسماع لتغريد الطائر.

نحن - إذن - أمام مشهد خيالي متكامل الأركان.

الذاتية وأغوار النفس:

وإذا كانت الذاتية التي تحفر عميقا في أغوار النفس الشاعرة تشكل أساس الاتجاه الرومانسي في الشعر فإن الماضي - الرابض في قرارتها الذي توقظه التجربة الشعورية وتستدعيه، بوصفه جزءا أصيلا منها - يمثل سمة رومانسية قارّة في وجدان الشاعر؛ لذا فإن الزمخشري عني بذلك عناية واضحة في عدد من قصائده، وأبرز مثال على ذلك قصيدته (ذكريات الصبا) التي يقول فيها:

ذكرياتُ الصبا خطرن ببالي حالماتِ الرؤى كطيفِ الخيالِ

مشرقاتٍ كأنهن نجومٌ قد أضاءت بأوجها المتعالي

راقصاتٍ كأنهن الأماني ناصعاتٍ كأنهن اللآلي

فثمة شعور داخلي استيقظ في داخله مستدعيا تلك الحقبة

المشرقة في حياته لترفد اللحظة بكل ثرائها وتوهجها، وهو يقرنها إلى الحلم والخيال مما يعزّز ويعمّق الملمح الوجداني في تجربته، يرفدها بكل مقوّمات الصورة، حيث الحركة التي تنتظمها فتتكامل في لقطة حيّة، وحيث اللون والضوء، فهي تخطر وتحلم و تشرق وتضيء، وهي ترقص، فضلا عن الصور البيانية المتمثلة في التشبيهات التي تتوالى في إيقاع متناغم لتشكل المشهد في صورة واضحة المعالم.

ومثل هذه الصورة في تكاملها وإيقاعها كثير في هذا الديوان البكر فهو يقول:

هو هذا الليلُ ممــدودُ الرِّواقِ   وجحيمُ الحبِّ يذكيه اشتياقي

وسكونُ الكـون حـولي شـبحٌ   لفّ أحلاميَ في شبهِ نطاقِ

وفـؤادي بين نيرانِ الجـوى   يتلظى في اضطرابٍ واحتراقِ

ففي هذا المقطع يتجلى مشهد نقيض، فثمة كآبة طاغية و شعور بالحزن والألم يتجلى في العناصر الكونية الدالة كالليل والجحيم والشبح، وكذلك المفردات التي توحي بمشاعر الإحباط والحزن، مثل النيران والجوى والاضطراب والاحتراق.

النفس الرومانسي والغرضية التقليدية:

ولم يكن هذا النفس الرومانسي في ديوانه الأول بمعزل عن التيار الغرضي الإحيائي الذي يتسم بخصائص جمالية موروثة في قصائده التي تعالج أغراضا تتصل بالمناسبات ؛ منها قصيدته (عودة الصقر) وهي في مدح الملك عبدالعزيز (رحمه الله) ويقول فيها:

تهفو لشخصك أقطارٌ وأمصار وسطوة العدل في يمناك بتارُ
وخشية لله في جنبيك طافحةٌ منها عليك براهينٌ وأنوارُ
ونصرة الدين لما أن جهرتَ بها أضحت تحوطك منها الآنَ أسوارُ

فالإيقاع عالي الوتيرة، والتصريع الذي يغذّي هذا الإيقاع ماثل في شطري المطلع، والخطاب المباشر والتقرير والصورة الجزئية، كل ذلك من سمات الشعر الإحيائي، ومثل ذلك نجده في قصائد أخرى، مثل (بنود الأخوة) (ودعوة الحق) و(النصر للحق) و(الجندي في ميدان القتال) و (دنيا الغد).

وعلى الرغم من أن هذه القصائد في مجملها قيلت في مناسبات متعددة وذوات أغراض تقليدية غير أنها لم تخل من ملامح رومانسية، فالنزعة الوطنية، والرؤية المثالية ظاهرتان بارزتان، فضلاً عن الجيشان العاطفي المحتدم الذي يعبر عن أحاسيس مضطرمة، ولعل الطابع الخطابي بنبرته العالية كان يعوق التوجه إلى الداخل واستبطان المشاعر الذاتية، ولكنه يعلن عن رؤيته بشكل مباشر؛ إذ يقول:

وما الشعر إلا صورة الحب أُنطقت ولكنه عند التنافس يغلبُ
فهذا بياني عن فؤادي معبرٌ بأن الذي يمليه حبٌّ مُدرّبُ
وما الحب إلا وقدة النفس هاجها من الدهر ما ترجوه أو تترقبُ
عجبتُ له كالشمس أما ضياؤه فليس له في صفحة الأرض مغربُ

فالشعر عنده تعبير لا تقرير، وهو يعبر عن نبض قلبه وتجربته الذاتية، والحب شعور نفسي عميق، وهو يصدر في شعره - كما يشير في أبياته السابقة - عن هذه العاطفة الأم.

وهذا الديوان البكر يبشر بريادة رومانسية تمثّلت في أنه كان أول ديوان منشور يؤرخ لتباشير الحركة الرومانسية في الشعر السعودي المعاصر.

أما ديوانه الأول من (المجموعة الخضراء)[11] التي تضم قصائده التي قالها في تونس وهو أقدم ديوان في المجموعة، وقصائده تنتمي زمنيا إلى فترة الريادة الرومانسية، وقد آثرت اختياره لأنه يقع في تلك الحقبة التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة الريادة الرومانسية، وقد ضمت خمسا وسبعين قصيدة متفاوتة الطول في عدد أبياتها، عشر منها قيلت في مناسبات معروفة، والباقي موزّع بين عنوانات تدور حول المرأة محبوبة وشاعرة وفاتنة وصداحة، وأخت القمر أو مبتسمة أو نائمة، أو منبعا للعطر أو ساحرة العينين، أو شادية وموصوفة بما ترتدي، أو بالرشاقة أو في موقف لقاء في عالم الواقع أو الأحلام أو منتظرة أو على موعد، أو ذات رداء وردي، أو محور للذكرى أو الحنين، أو بسمة أمل أو عقوق، فديوانه على نحو أو آخر يدور حول الأنثى سابحة في فضائه الشعري مهيمنة على خياله محتلّة لوجدانه في أطوارها كافة.

العنوان ودلالاته:

ولو بدأنا بالعنوان لوجدناه لافتا بحق، فالأفق حيث يلتقي السماء بالأرض (مجازا) وحيث تتوارى الشمس عن الوجود، وحيث تولد الشمس، فهو أول البدايات وآخر النهايات، والخضراء صفة ملازمة لتونس التي أحبها وأقام فيها، والخضرة تعني الخصب والحياة ؛ فالعنوان يومئ إلى انبثاقة جديدة في حياة الشاعر، ولهذا

كانت أولى قصائد الديوان تحمل عنوان «الصباح الجديد في تونس الخضراء» وهو عنوان ذو دلالة يعبّر عن مرحلة جديدة في حياة الشاعر، وهي بداية متفائلة مطلّة على مستقبل موعود، وعلى الرغم من أنها من أشعار المناسبات ؛ فقد قيلت في عيد استقلال تونس أمام الحبيب بورقيبة ، ولكنها تنطوي على أحاسيس متوهجة تعانق الرؤى الوجدانية الرومانسية ؛ بل إن معجمها يقع في حقول دلالية رومانسية كذلك؛ إذ يعبر عن ابتهاجه بالمناسبة تحسبه عاشقا تحقق له صدق اللقاء مع محبوبته، ولا يظهر في القصيدة ما يدل على أنها قيلت في مناسبة إلا بعد أن يذكر اسم الحبيب صراحة؛ فقد بدا وكانه يعبر عن تجربته الشخصية سردا ووصفا، محلقا يشكّل صوره الفنية بلبنات من قاموس الشعراء الرومانسيين، ومن عناصر طبيعية و كونية مألوفة لديهم، فالوجود بحر خضم يبحر في زورق مجاديفه من فرح ونشيد، وشراعه الأمل خافق وهو المعنّى الموثق بقيود الحب:

طفت بالشوق في خضم الوجود

والمجاديف فرحتي و نشيدي

تسبق اللهفة الشجية إسرائي

و تلهو بصيدح مفؤود

وشراعي الرفاف يعبر بالآمال

دربا ممهدا بالجدود

وهذه القصيدة الطويلة التي يقرب عدد أبياتها من أربعة وثمانين بيتا يتضح فيها النفس الرومانسي من خلال تلك الصور المحتشدة، و المعجم والتراكيب مع أنها تندرج في إطار المنحى

التقليدي في موضوعها؛ إذ لم يقتصر على المدح والاحتفاء بالمناسبة الوطنية ؛ بل كان المنزع الوجداني الذي يعتبر التغني بالوطن ملمحا من أهم ملامحه.

وفي وصفه لذكاء (الشمس) الذي بدا للوهلة الأولى في إطار الوصف (بوصفه غرضا تقليديا) وإذا بها تحلّق في أجواز الخيال، وتتبدّى فتاة خرج في وصف جمالها عن التشبيه التقليدي للفتاة الجميلة بالشمس لتكون هي الشمس تفنى فيها على النهج الرومانسي الذي تتحول فيه الطبيعة إلى ذات فاعلة، والذات إلى مظهر من مظاهر الطبيعة التي تفنى فيها:

يا ذكاء من سماء المغرب   في وشاح مخملي مذهب

تنسج الفتنة منه بردة   لفت الحسن بفرط الأدب

وحتى القصيدة التي تبدو تقليدية محدّدة الغرض، وهي القصيدة التي ألقاها في مطار تونس باسم الوفد الرسمي، وهو في طريقه إلى المغرب تحولت فيها القصيدة من فرح باللقاء إلى قصيدة عشق يذوب فيها العاشق التياعا، فثمة أشجان وأشواق وحريق وما إلى ذلك مما يبدو في مفردات القصيدة، وقس على ذلك قصيدته في الدار البيضاء التي صور فيها الضياء يرقص على أهدابها و البهاء يغرد على وجنتيها، تحولت الدار البيضاء فيها إلى عروس، يذكرنا فيها بالشاعر عمر أبي ريشة في قصيدته التي خاطب فيها دمشق:

يا عروس المجد تيهي واسحبي   في مغانيها ذيول الشهب

وبقصائد بشارة الخوري مخاطبا بغداد وغيره من الشعراء

الرومانسيين العرب، وفي ذات الاتجاه تأتي قصيدته التي نظمها أثناء العودة التي صور فيها الدار البيضاء متماهية مع الأنثى المعشوقة، وهي من أبرز الملامح في شعر الرومانسيين العرب، وإن بدت هذه الأنثى لا تحمل من الصفات سوى قسمات الأنثى و مفاتنها فيمسّها مسا عابرا دون أن يتعمّقها أو يغوص في أعماقها ؛ فهي ذات البهاء، مغرّدة اللّحاظ.

وفي قصيدته التي قيلت في مناسبة أخرى يودع فيها صديقه العروسي المطوي، إذ بدت فيها مشاعر حميمية ذاتية لها خصوصيتها:

وجبـــات قلبي بين المـروج   يهامسها بالهوى الجؤذر

على جيده قد تلهى الفتون   وحلـو الدلال لـه مئـزر

فعلى الرغم من استعماله المفردات ذات المعاني المجردة مثل الهوى والفتون والدلال، فإن الصورة الفنية التي تتناسج خيوطها من وجيب القلب ومروج الطبيعة وكائناتها ومعاني الهوى والدلال والفتون والجمال في تراسل فريد.

الزمخشري وعمر بن أبي ربيعة:

وإذ كان. العطار يقول عن ديوان (أحلام الربيع): «لعل القارئ يدرك بمطالعة هذا الديوان أن شاعرنا من أبناء المدرسة الجديدة في الشعر، المخلصين لفنهم إخلاصاً كبيراً، ولكنه يعنى باللفظ وتنسيق العبارة وتحلية الأسلوب بالحلى التي لا تثقله»(12) فإنه ينظر بمنظار الناقد المحافظ الذي يتخذ المعايير القائمة على تقييم اللفظ بمعزل عن المعنى، ولكن من الواضح أنه يرى ملمحا جديدا يتمثل في بناء الصورة بلغة جديدة، وقس على ذلك ما يقوله حسن كامل الصيرفي مشيرا

إلى بعض نواحي شاعرية الزمخشري «ولهذا يمتاز شعر طاهر بما امتاز به شعر بن أبي ربيعة وجميل والعرجي وأضرا بهم ممن صدقوا في أداء رسالة الفن – فن الحياة – في سلاسة ووضوح ورقة»[13].

البعد النفسي:

وعلى الرغم من أن مثل هذا الحكم يصطنع ذات المعايير؛ ولكنه ينظر نظرة أشمل إلى الأسلوب فيشبهه باثنين من الشعراء الغزليين الأمويين الذين هم أكثر قربا من الشعراء الرومانسيين بتجاربهم الذاتية ؛ ولذلك نجده يتابع قائلا: و«موسيقى الشاعر رفيقة رقيقة، ناعمة، وذلك راجع إلى أن صاحب هذه النفس مفتون بالحياة الباسمة يأخذ منها الرشفات التي يشعر أن فيها كفايته من السعادة... ولقد كان لهذا الشغف بالحياة الباسمة أثره القوي في نفسه، فهو في آلامه متفائل».

وهذا يعني التركيز على البعد النفسي العميق الذي يتجاوز السطح ليلامس قرارة الشعور وبالتالي فإن إبراهيم الفلالي يتنبه للقرابة بين شعره وشعر علي محمود طه فيقول بعد أن يستعرض ما فعله الزمخشري من سيره على هدي علي محمود طه في ديوانه (أنشودة الملاح) «يا للحيرة التي ترين عليك يا زمخشري ! إنها حيرة تدعو للرحمة».

وقد ردّ على إبراهيم فلالي شاعر معاصر للزمخشري هو حسن عبد الله قرشي وجاء ردّهُ في جزء من من كتاب (المرصاد) تحت عنوان (نقد المرصاد)[14].

الزمخشري والنقاد:

وقد ورد في كتابات بعض الباحثين إشارة إلى تأثر الزمخشري بإبراهيم ناجي من خلال ديوانه (أحلام الربيع) فبعد أن يستعرض باحث منهم قصيدة الزمخشري بعنوان: (أين الصديق) يقول: «نحس في هذه القصيدة بروح تلميذ في مدرسة الشعر يحاول أن يتأثر خطوات ونهج أستاذه المصري إبراهيم ناجي، لكن بطريقة لم تكتمل لها وسائل النضج بعد، ولهذا كان ديوان (أحلام الربيع) يمثل نموذجاً من نماذج التأثير في قصائده التي ينزع فيها إلى التجديد»[15]. وطبيعي أن يظهر الديوان الأول للشاعر طاهر زمخشري (أحلام الربيع) بمظهر التقليد والمحاكاة لأن خطوات الشعراء الأولى تبدأ مقلدة محاكية ثم تنفرد بشخصيتها الفنية المميزة، ورغم وصم الباحث للزمخشري بالتقليد في ديوانه (أحلام الربيع) إلا أن الديوان يحمل موهبة شاعر متميز الشاعرية ذي نكهة شعرية مميزة، له تعدخصوصيتة الشعرية، ولا تخلو من التميز الواضح، وقد كان ديوان: أحلام الربيع إيذاناً بمولد شاعر قوي يملك الموهبة الشعرية والاستعداد الفني في هذا المجال.

كما تحدث باحث آخر عن شاعرية الزمخشري حيث يقول: «وشاعريته غنائية قوية وأنفاسه عذبة وإن كانت حزينة، وليس منشأ هذا الحزن إلا مبدأ محاسبة النفس، والشعور بالتقصير»[16].

وقد تعامل الشاعر مع سوسة كما تعامل مع الدار البيضاء، فسوسة التي قال الشاعر فيها قصيدة واتخذ منها عنوانا لها هي المعشوقة التي:

ألهمـتني وناغمتني بما تلهم شـدوا أعيـده في هـواها

يتهادى بها الصبا بين أفـواف زهـور بسامـة بصبـاها

وانطلاق السحاب في القمم الخضر يجوب الفضاء في مغناها

ومن قصائد المناسبات، قصيدة «تحية و ترحيب» التي تحسب لفرط حرارة الشعور فيها أنها قصيدة في الغزل، فيقول:

فأنا بالهوى رجعت وملء النفس شوق لفتنة غناء

الرؤى الفاتنات تلهب أنفاسي، فتسري صداحة الأصداء

وكذلك الأمر بالنسبة للقصائد التي تعد من شعر المناسبات، والمناسبات في شعر الشاعر تتجاوز الحدود الرسمية التقليدية؛ فبعض هذه المناسبات تجربة ذاتية ذات طابع شعوري، مثل قصيدته المعنونة (إلى شاعرة).

الزمخشري والمرأة النموذج:

وكما سبق أن أشرت فإن الأنثى تمثل محورا أساسياً في هذا الديوان ؛ وهو ما يشكل نقلة في اتجاهه الرومانسي، والمرأة في هذا الديوان ليست مجرد كائن بشري معشوق ؛ بل تتماهى مع الطبيعة ومع الأشياء والأحياء؛ ففي مقلتها الشفق الأحمر، يشرق ويغرب، فهي كائن كوني، وهي فراش حائر، وخصلات شعرها يستكن في دجى الليل، والإشراق يبزغ من جبهتها والسحر يعربد في أهدابها وألفاظها سكرى في نبراتها.

وهي ملء الزمان و المكان فيعمر الدرب شذاها، وخطوتها أنغام يعزفها السنا وحديثها ولحظها نسمات تنثرها الروضة الغناء، والظلال امتداد لفتنتها واللآلئ تستضحك الإغراء في نظرتها.

والمرأة ليست نكرة تخصصها الأوصاف التي يذكرها الشاعر؛ بل هي امرأة بعينها فها هو يذكرها بالاسم؛ مطربة معروفة ، ليست واحدة بل أكثر، وهي كالمرأة الأنثى التي تحولت إلى كائن كوني يفنى في الطبيعة ؛ فهي طائر الحسون المغرد في قصيدته (طائر الحسون) تنطوي على ضاحك الربى وبرد الطل وهمس النسيم ،وهي تنشر الفيء طروبا والسنا الذي ينبعث من الهلال يوشحها، وتسكن خضر الروابي و غابات الزيتون ؛ فهي جميعا ظلها الممدود ؛ ليس هذا فحسب ؛ بل إن البشاشات والرؤى والفراشات والعصافير والخمائل والأقمار والأزهـار والضياء كلها تحتفي بها، والسهول والنجود والزهور ؛ هذا الحشد من أشياء الطبيعة والكون يمثل في قصائده الأنثوية، فقصائده في مجملها تحتفي بالمرأة التي تتحول إلى كائن أثيري شأنها في ذلك شأن الظواهر الطبيعية تتماهى فيها وتتغلغل في نسجها.

والشاعر لا يكتفي باللوحة في ألوانها وخطوطها؛ بل يتجاوز ذلك إلى المشهد الذي يموج بالحركة والحياة، وتبدو الصورة مزيجا من اللوحة الناطقة والمشهد الحي في إطار سردي؛ فها هو يروي لنا القصة على لسان الأفق الأخضر في مشهد تتراءى فيه اللوحة بألوانها والمشهد بحركته وصخبه عبر خيال يتجلّى في قراءة القلب قبل قراءة العين:

الأفق الأخضر يروي لنا حكاية من همس جفن ساحر

يقرؤها الإحساس من خافق يذيبه الإغراء من ناظر

بنظرة تقول يا مرحبا وأختها تعبث بالسرائر

وهو إذ يذكرها بالاسم - هنا أو هناك - تارة، يحلّق إليها في فضاء الخيال تارة أخرى، كما في قصيدته (أخت القمر):

على مركب من نسيج الخيال وفوق السحاب وعند القمر

أراها تحلق فتانة بطرف كحيل و ثغر أغر

ولعل الإضافة الحقيقية للرؤية الرومانسية للمرأة في الخطاب الشعري للزمخشري تتمثل في توليد السمات الوجدانية الداخلية التي تتمخض عنها التجربة الذاتية، فهو في قصيدته (ذات الرداء البنفسجي) فالصفات المتعلقة بالجمال الجسدي القوام الرشيق والشفاه الرقاق والهمسة الحلوة والعطر والمفاتن الجسدية والجيد؛ كل هذا قاد إلى الحديث بالعيون الذي ذكره الشاعر مرتين، قاد إلى اللهيب الذي اندلع في الأعماق، ثم تحول إلى الألحان التي تعزف على قيثارة القلب وخفقان وقد لخصها الشاعر في قوله:

فهي قيثارة كل غنوة حب صاغها ذوب قلبي الخفاق

وهو منها على الطريق صريع يتلوى بلوعة المشتاق

ولعل ذلك ما يميز نهجه في الغزل فهو في أغلب الأحيان ينطلق من المفاتن الجسدية إلى الروح، فيكون تركيزه على اللحظ وحديث العيون والعطر والمشي واهتزاز الأعطاف، ويقرن بينها وبين الورد والنرجس والورد والرياض اليانعة، الصوت إلى القلب ولواعج الشوق، كل ذلك منطلق إلى فيض المشاعر والأحاسيس، فهو يرى المرأة جزءا من جمال الكون وروعة الطبيعة، نجد ذلك في معظم قصائده، ويختلف محور الرؤيا للمرأة المعشوقة من قصيدة إلى أخرى، فقد يكون النور أو العطر أو الصوات أو كلها معا.

ففي قصيدة ثوبها يبدو النور محورا رئيسا يدير حوله بوحه الوجداني، فهي مورد الضياء وفي عينيها نمير الضياء، وعلى ثغرها نجمة تنشر النور وأهدابها تسكن النور، وفرحة اللقاء في الرضا وظل الصفاء، فقد تردد في القصيدة معجم حقله الدلالي الرئيس النور، وما يتصل به من أفياء وظلال في قصيدته (ثوبها).

ومثل هذا نجده في قصيدته (همسة) حيث تتحول المرأة إلى كائن يتماهى مع ظواهر الطبيعة والكون، (فأرتنا الورد فوق الدرر) (الصدى عبق مازج ضوء القمر) والصبح يتوشى نوره (بأصيل من شعاع أحمر) والبسمة تتحدى كل روض مزهر، وحديثا سلسبيلا من زلال الكوثر والهمسة في أجفانها تملأ النفس بألحان الوتر، وكذلك في قصيدته (حكايات الهوى):

في وشاح يرقص النجم به　　ضاحك الإشعاع للصبح القريب

وتتمحور الرؤية عنده حول الذات الشاعرة المعذبة فلا يكاد يذكر المعشوقة إلا بوصفها معذبة، وتغيب صفاتها الجمالية، ولا يبقى منها إلا كونها علة الشقاء وسبب اللوعة، ويتبدى ذلك في قصيدته (على شفتي)؛ فالمعجم الدلالي الرئيس هو الألم والشكوى:

على شفتي من الشكوى شظايا　　وزمجرة المواجع في الحنايا

وتتردد بعد ذلك مفردات الآهات والشجو والدموع والشقاء واللوعة والنوح والأسى والليل والمقلة المدماة والضنا والوثاق والبلوى والبكاء واللواعج وذوبان الروح والدماء النازفة من القلب والزفرات والأنين والوجيب والشجون والحبس والجحيم والحرائق المزمجرة.

كل هذه المفردات التي يتكر بعضها مرات عديدة تحتشد في

عدد قليل من الأبيات معبرة عن معاناة الشاعر في تجربة وجدانية تبدو فيها المرأة طرفا فاعلا في تعذيبه.

مثل ذلك نجده في قصيدة (في الظلام) التي يخوض فيها عباب ليل الأشجان حيث تبدو الطريق إلى الأنثى المعشوقة مظلمة ، فهي منشغلة بفتنتها وهو يحترق بلهيب حبها:

يا لوعتاي لليل طال من أرق   وكحل الجفـن تلويـعي بإسـهادي

ولا تــزال رؤاها في مخيـلتي   وإن رجع الصدا من صوتها حادي

وقصيدته (لقاء في عالم الأحـلام) التي تعتبر من قصائده الطويلة نسبيا تعد نموذجا لتجاوز حالة الحزن واليأس، وذلك بالهروب إلى عـالم الأحـلام الورديـة، ولذلك نجـده يهديها إلى (ربيعي المبتسم، إلى أجمل الأطياف التي تجدد عزمي كلما قعد بي اليأس في مفترق الطرق).

ولذلك يتجه بها إلى مخاطبة المعشوقة خطابا مباشرا ويشكو لها لواعج الأسى، ويبوح بخلجات قلبه متنقلا بين صور شتى ، تشي بذلك العبء الثقيل الذي ينوء به كاهله، حيث العقد الذي انفرط فتبعثرت حبات قلبه، وحيث الشوق مركبه الخفاق الشراع ويتحول إلى فراشة تكاد تحترق بنيران الحب، أما صبوته فداء شفائه شذا المحبوبة، وهي تشعل نار صبابته، وهنا يركز في الصورة على التعبير عما ألم به أكثر من اهتمامه بوصف المعشوقة مستبطنا مشاعرها التي يجسدها في صورة حسية حيث تشد قدماه الكليلتين في خطوهما المتعب إلى أوتار قلبه في عزّ الليل فيغمره الظلام، ويمتد هذا الظلام من محيطه الخارجي إلى داخل نفسه، ويختمها بمشاعر الأسى وبعبارة دالة ؛ إذ يقول «وهل يرتجى بعد الرحيل تدان».

زمن العشق والانتظار:

ومن الظواهر التي تميز التجربة الشعرية عند الزمخشري مخاطبته للآخر الذي لا يعقل لعله يستمع إلى شكواه، ومثل هذا الخطاب يفيد التمني كما هو معروف في البلاغة التقليدية، وفي قصيدته (يا عقرب الساعة) تسودّ الدنيا في عينيه فيستوقف الزمن ويتخيل عقرب الساعة عقربا حقيقية يخشى أن تلدغه، يلعب على أوتار الزمن والمواعيد التي تبدو برقا خلّبا؛ لذا فهو شديد التشاؤم، ويصور لحظات الانتظار القاسية وكأنَّ دقات الساعة تخترق عظامه وتدقّ فيها، وإذ يخاطب الساعة مكرّرا اللازمة التي اختارها (ياعقرب الساعة) قارنا إياها إلى الوحدة القاسية تارة، وإلى السفين الذي يغالب الأمواج الصاخبة من حوله تارة أخرى، يسبح فوق موج من لهيب، وجرحه غائر في قلبه:

فلا تلدغي العظام التي ذوبها الحب على جمره
يطوي حناياه على جرحه وليس يدري الناس من أمره

مأساة الشاعر ومأساة الطير والرؤية المتشائمة:

والشاعر إذ يردد مفرداته المألوفة يتوخى بعد أن خاطب الساعة التي جعلها شريكة له فيما يعاني أن يستدعي الطير في قصيدته (مع الطير) ويقرن مأساته إلى مأساة الطير الجريح فيتماهى معه فيما يعاني إذ يقول:

ويأسو جراح النادبين مغرّدا وقد رقّ منه القلب وهو ذبيح
ولي كبد كالطير رفّ به الأسى ومن ذوبه بين الجفون قروح

وهذه الرؤية المتشائمة تنحو نحو أن تكون نظرته شاملة للإنسان

التي توشك أن تتحول إلى فلسفة حياة لولا أنه يعود فيربطها بالتجربة الذاتية المعتادة حين تجفوه المعشوقة أو تزورّ عنه فينفد صبره ويمخر شراعه في البحر بلا رجاء، وقد فقد ثقته في الأصدقاء والأعداء على حد سواء، وهو يغرد مخنوقا، إلى ماهنالك من رؤية متشائمة؛ ولكنه ما يلبث أن يتحدث عن بصيص أمل ينبعث من أناملها البيض وردائها البنفسجي والضياء الضحوك الذي ينبعث من ثغرها البسام:

قد سئمت الأعداء والأصدقاء بعد أن عفت في الحياة البقاء

ولكن النظرة التشاؤمية تمتد من الحياة إلى الأحياء، فهو - كما يقول في الإهداء - يترع الكأس حبا للبعض في حين يترعونها له علقما، وفي كل الأحوال يلوذ بالأنثى المعشوقة.

والزمن في مضمونه الذي ينطوي على البعد النفسي في تجلّياته التي تضيق بطول الانتظار، أو يهتف بالذكرى التي تحمل عناوين دالة على ذلك، مثل هاتف الذكرى وعقرب الساعة وانتظار ولقاء في عالم الأحلام وساعتها وشادية في السحر وذكرياتي و ذكريات أمسي وتحية الأصيل.

ولعل هذا الشعور بالأسى يغالب الشاعر فيغلبه تارة فيغرق في شجنه وتكون القصيدة ذات طابع تشاؤمي، ويميل إلى مقاومة الأسى تارة أخرى فتتعادل الكفتان؛ بل إنه ليكاد يهزم أحزانه أمام مدّ زاخر من التفاؤل، ويتبدّى ذلك بوضوح في قصيدته (ترنيمة)؛ إذ يستهلها بهذه الأبيات التي تطغى فيها روح الأمل على اليأس فيقول:

سئمت الحياة ولكنني أحس بروحي ضياء الأمل

ينير السبيل إلى غايتي وينفض عني غبار الكسل

ويوثق خطوي الأسى تارة وطورا يمزق عزمي الملل

ومن الملاحظ أن هذا النزوع إلى التعادل بين مشاعر الإحباط والإحساس بالأمل يأتي في حالة واعية تبدو فيها يقظة العقل، و يكاد يغيب عنها سلطان الشعر فتأتي منطقية خالصة خالية من الصور المدهشة، مباشرة تقريرية، وتشيع فيها المقابلات الواعية في عبارات وجمل متوازنة في دلالاتها، كما نلحظها في قصيدته (ترنيمة).

وفي قصائد أخرى تبدو الحفاوة بالأنثى مبعثها أمل باسم ورؤية متفائلة، كما في قصيدته (في البعد) و(في غد) و(سؤال).

الرؤية الإنسانية:

ولعل الرؤية الإنسانية التي تبحر في عمق التجربة الذاتية في قصيدته (يا رفيقي)، وينبئنا الإهداء عن هذه الرؤية «إلى الغرور المجنح الذي يحلق بأنماط من الناس في عالم الأوهام»، ثم يأتي معجم الشاعر بحقوله الدلالية ليشير إلى هذه الرؤية الإنسانية، إنه يعلي من عقل الإنسان ويقلل من شأن الحقد والجهل والغباء؛ ولذلك تكثر المصادر التي توحي بالقيم والدلالات التي تومئ إليها لذا تتبدى أسماء المعاني لتهيمن على هذا المعجم وتسمه بالتقرير والمباشرة ؛ ولكن ذلك لا يعني تخليه عن بناء الصورة الفنية، ولكنها الصورة الجزئية البسيطة، التي تتكثف في نهاية هذه القصيدة الطويلة، وهي أطول قصائد الديوان؛ إذ تبلغ تسعين بيتا يضمنها رؤيته الخاصة للحياة والأحياء، ويبحر فيها في كل اتجاه ، يغرف من

الشواهد الحاضرة والغائبة في غياهب التاريخ بحثا عن منظومة من القيم المثالية التي ينشدها الشعراء الرومانسيون.

وأخيــراً

فإن الزمخشري كان رائدا رومانسيا بامتياز، وقد بدا واضحا من خلال النظر في بواكير الشاعر أنه على الرغم من ارتباطه بالمناخ الإحيائي السائد و مشاركته فيه، وفي أغراضه التقليدية فإنه كان يتفلت من عقال النسق الكلاسيكي في التعبير ليحلق في أجوائه الوجدانية الخاصة معبرا عن ذاته مستلهما مناخات الرومانسية فيما حوله ومن حوله من الشعراء العرب الرومانسيين في مصر و تونس ، فقد عمد إلى أغوار نفسه يمتح من ينابيعها ويحلق في خيالتها فاحتلت المرأة المساحة الأوسع من وجدانه ، فتشكلت في فضاء شعره شتى النماذج الأنثوية، وتماهت المرأة مع الذات الشاعرة و مع المدينة التي اتخذ منها ما يشبه الطبيعة ليعبر بها الشاعر عن رؤاه ، وهو بذلك يتسق مع التيار الرومانسي العربي السائد ، وقد عبر الشاعر من خلالها عن لحظات التوتر و القلق والألم وعن الفرحة والدهشة وعمق الإحساس بالجمال.

واحتل الخيال الرومانسي الذي يجتاز به الشاعر المواقف الحزينة والواقع المر ليبلغ ذروة الأمان أو يتردى في وهدة اليأس، وقد امتاز خطابه الشعري في التردد بين الرؤية المتفائلة حينا والرؤية المتشائمة أحيانا، وفي الحالة الثالثة ينطلق من عمق الإحساس بالألم ليعبر عن الأمل.

وقد امتازت الصورة الفنية بتوافر العناصر الرئيسة في المشهد: الحركة واللون والصوت والضوء، وربما لجأ إلى حوارية غنائية يوزّع فيها آلامه بين الأصوات التي ينهض عليها المشهد الحواري.

كثير من الظواهر الأسلوبية تميز الخطاب الشعري لطاهر الزمخشري في معجمه الشعري وأساليبه وصوره الفنية والمكونات الجمالية الأخرى.

الهوامش

(1) راجع: عبدالسلام طاهر الساسي، شعراء الحجاز في العصر الحديث، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، الطائف (د.ت).

(2) وعبدالرحيم أبو بكر، دار المريخ، الرياض، 1980.

(3) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، 1955 والحليوي «مُرشد» الشابي ورائد النقد التونسي العرب (نُشر في 2012/10/30) عبدالدائم السلام.

(4) عبدالقادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة (د.ت).

(5) راجع: عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، 1987.

(6) طاهر زمخشري، أحلام الربيع، مطبوعات تهامة، 1404.

(7) د. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ط 6، (بيروت: دار العودة 1402هـ 1981م)، 61.

(8) مصطفى أجماهري.

(9) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (مصر: دار الفكر العربي، 1398هـ - 1977م)، 39.

(10) انظر شاكر النابلسي ،جماليات المكان في الرواية العربية، (الأردن : دار الفارس، 1415هـ - 1994م).

(11) المرجع السابق.

(12) المرجع السابق، 14.

(13) إبراهيم هاشم فلالي، المرصاد، ط 3، (الرياض: مطبوعات النادي الأدبي، 1400هـ - 1980م)، 9.

(14) المرجع السابق، 295.

(15) عبدالرحيم أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز، (الرياض: دار المريخ للنشر (د.ت)، 300.

(16) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، (دمشق: مطابع ألف باء 1400) ص 306.

التكرار والاختلاف المضمر في تجربة الزمخشري الشعرية

مستورة بنت مسفر محمد العرابي

يُحقق لنا استخدام المنهج الأسلوبي الكشف عن جماليّات النص، أو بمعنى آخر يمكننا من اكتشاف ما يغدو معه النص نصًّا جميلاً حاملاً لقيم جمالية قابلة للدرس والفهم الذي يفسر لنا كيف أن من شأنها أن تمنح هذا النص أو ذاك الشعرية التي يتحقق من خلالها كونه نصًّا شعريًّا.

غير أن التوقف عند حدود ما انتهى إليه المنهج الأسلوبي حريٌّ به أن ينتهي بنا إلى ضرب من البلاغة الجديدة التي لا تتجاوز بالنظر إلى اللغة عتباتها الأولى التي يمكن لها أن تقودنا لو أننا مضينا قدمًا متجاوزين النظر الأسلوبي والجين بوابات التأويل كي نقف على ما يكمن خلف ما نراه من جماليات تجاذب بين القيم الجمالية يفضي بنا إلى تلمس البعد المتوتر للتجربة الإنسانية باعتبارها حاملة للقلق الإنساني، ومعبرة عن جوهر الشعر الذي يتجاوز ما نعهده من جماليات أسلوبية ليصبح تعبيرًا عن حيرة الإنسان تجاه الوجود والعالم من حوله، وعن سعيه الدؤوب لاستنطاق اللغة، ومحاورتها كي تفصح عما هو كامن فيها من توتر وقلق واختلاف تنبض بحقيقة الوجود الإنساني المستغرق في القلق والحيرة والتوتر ، والذي حمل الإنسان الأول على أن يتجاوز باللغة دورها ووظيفتها باعتبارها أداة للتواصل مع الآخر إلى دور آخر لها يتمثل في حوار الذات مع نفسها،

ومحاولة قراءتها لذاتها واستكناه ما هو غامض من تجاربها مع العالم.

في هذه الورقة التي تتذرّع بدراسة ظاهرة التكرار عند الشاعر طاهر زمخشري محاولة لسبر شعرية الشاعر عبر مرحلتين من الدرس ترتكز الأولى على الدراسة الأسلوبية والأخرى على التأويل، وهما مرحلتان متداخلتان تسعى الأولى منهما إلى الوقوف عند ظاهرة التكرار في شعر الزمخشري وتمضي الأخرى في محاولة استكشاف الاختلاف المضمر وراء هذه الظاهرة، انطلاقا من مسلّمة ترى أن القيمة الشعرية لا تكمن في التكرار ، وإنما في كشف الاختلاف الذي يحجبه التكرار وتسلم به النظرة العجلى ويكشف عنه التأويل الذي لا يتحقق بغير التوقف الدقيق الذي لا يتحقق لنا فهم الشعر من دونه، وقد كان حريٌّ بنا ونحن نتدبر كتاب الله سبحانه وتعالى أن نقف على قيمة الاختلاف حين نقرأ قوله تعالى **﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لأُوْلِي الأَلْبَابِ﴾** ذلك أن تكرار الليل والنهار أمر يمكن لكل امرئ أن يعرفه غير أن الاختلاف الذي توقف عنده كثير من المفسرين أمر لا يمكن أن يتحقق بغير التدبر وإعادة النظر وهو ما يتمتع به أولو الألباب أصحاب البصائر المدققة في آيات الله سبحانه وتعالى.

وانطلاقا مما سبق سنقوم بمحاولة دراسة الظاهرة التكرارية في شعر طاهر زمخشري الواردة في دواوينه المنشورة ما بين عامي (1946م - 1963م)، وهي (أحلام الربيع 1946م - أنفاس الربيع (1955م) - أصداء الرابية (1957م) - أغاريد الصحراء (1958م) - على الضفاف (1961م) - ألحان مغترب (1961م)

– عودة الغريب 1963م) أنموذجًا للمثال والتي جمعت ونشرت بعد ذلك في مجموعته النيل عام (1984م)، وربطها بالجانب التأثيري للكشف عن الرؤية التي تنطوي عليها قصائد الشاعر.

وللتكرار أساليب في شعر طاهر زمخشري قمت بتقسيمها حسب أكثرها دورانًا في دواوينه على الترتيب الآتي: التكرار الاستهلالي، وتكرار اللازمة، والبسيط، والتركيبي، والبديعي.

1 - التكرار الاستهلالي:

ويمثّل التكرار الاستهلالي المساحة الأكبر مما شكلته أنواع التكرارات الأخرى في شعر الزمخشري «ويستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لُغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي»[1] وقد ورد هذا اللون من التكرار في قصائد عدة لطاهر زمخشري، منها: «بسمة الأماني» و«عروس الربيع» و«همسة» ونشير إلى أنَّ هذا التكرار «يكشف عن فاعلية قادرة على منحِ النصّ الشعريّ بنية مُتَّسقة، إذ إنّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادرٌ على تجسيدِ الإحساس بالتسلسلِ والتتابعِ، وهذا التتابع الشكليّ يعينُ في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنِه أن يجعلَ السامعَ أكثَرَ تحفّزًا لسماعِ الشاعر والانتباه إليه»[2]؛ وللتدليل على ذلك نأخذ قصيدة زمخشري: «بسمة الأماني»[3] يقول فيها:

أقبِلي فالصّباحُ قد غَيّبَ الليْلَ، وحَيّا بِمَطلعِ مُسْتنيرِ

أقبِلي فالصّفاءُ منْ حُسْنِكِ الباهِرِ إلهَامُ معزِفِ المَخمُورِ

أقبِلي فالشعَاعُ في أفقكِ الضّاحكِ يشْدو بفتنةٍ وعبيرِ
أقبلي فالمراحُ يخطُرُ بالبشرِ ويَختَالُ هازجًا بالسُّرورِ
أقبلي فالحياةُ تضحكُ بالإيناسِ في ظلّك النّدى النضِيرِ
أقبِلي فالضِّياءُ في جوّك السَّاحرِ مازالَ صادقَ التعبيرِ

فنلحظ أن الشاعر أسند الفعل «أقبل» إلى ياء المخاطبة «أقبِلي» ست مرات ممتدًّا إلى نهاية النص، وهذا التكرار الأمْري المتسارع الذي يهيمن على مُناخ النص ويحتويه توكيدًا دلاليًّا للتعبير عن نفسية خائرة هدّها الأرق والوحدة؛ فتحوّل هذا الشعور إلى استنجادٍ وتوسّلٍ، ولا شك أن هذا التكرار الاستهلالي - هنا - بتأثير تكرار فعلٍ الأمرٍ المتوالي، وسياقاته الدلالية المتشابكة يحدد جزءًا مهمًا من مصير القصيدة وشكلها الإيقاعي .

على الرغم مما يوحي به تكرار الفعل والفاعل من توافق وتشابه إلا أن السياقات التي يتحرك فيها هذا التكرار تسبغ عليه اختلافا يتجلى بتعدد مواقع هذا الاقبال المنتظر الاقبال الذي يهفو إليه الشاعر في أوقات ستمثل فيها الصباح والصفاء والشعاع والمراح والحياة والضياء وكأنما لا يتحقق لهذه العوالم وجود بدون وجودها، وما نراه تكرارًا للوهلة الأولى إنما هو ترصد للحظات التجلي التي تجعل من المحبوبة كائنا أثيريًا، وتجعل من القصيدة طقسًا من طقوس الاستحضار لها يتسم بما يقوم عليه الطقس من تكرار وتماثل.

ومن أنواع التكرار الاستهلاليّ، تكرار صيغة السؤال لاستدراج المتلقي إلى إكمال القصيدة والبحث في منطقة الغياب، كونها

تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الجدل والحوار والمساءلة يقول في قصيدة «كيف أنسى»[4]:

كيفَ أنسَى وملءُ نفسي الأمَاني   بَاسمَات مُغرّدات المَعَاني

كيفَ أنسَى وفي الخَوالج نايٌ ساحِرُ الجرْس، راقصُ الألحَانِ

كيف أنسى وبَيْنَ عيني رؤاهَا   فاتناتٍ تهُزُّ منّي كيَاني

وفي قصيدة «طلعة اليُمن»[5] يقول:

أينَ يمَّمْتُ في ركابك يُمْنٌ   يمْلأ الأرضَ غبطةً والسَّمَاءَ

أينَ أشرقتَ تغمُرُ الأفق نورًاوسناءً يشعُّ صُبحَ مسَاءَ

ومن صور التكرار الاستهلالي تكرار أداة الاستفهام الهمزة يقول في قصيدة «همسات»[6]:

أهكذا الحبُّ، وذا شرعُهُ   يقضي عَلى الآمنِ في غِرّة

أطرفُك السّاجي على غرةٍ   يفتكُ في المَفتون بالنظرَة ؟!

أمْ قدّك الميَّاس في خطرةٍ يقضِي عَلى المعْمُودِ بالحيرةِ ؟!

وأحيانا يكرر صيغة الاستفهام في أبيات متلاحقة كقوله في «مجلى الثريا»[7]:

فمتى في الحيَاة تغفُو جراحٌ من تباريحها أصوغُ الرَّويّا؟!

ومتى تنشُرُ الليَالي ظلالاًمنْ رؤاهَا العذاب بين يَديّا؟!

ومتىوالنجُومُتضحكُحَوليفيالدياجيوالبَدرُيرنُوإليّا ؟!

فهذا التلاحق والتنوع الاستفهامي من شأنه أن يحدث إيقاعًا حزينًا لافتًا للتعبير عن نفس مضطربة قلقة تشعر بالحيرة والأسى، ولوعة الهجر ومرارة الصد وتتساءل ولا تجد إجابة.

والسؤال حين يتكرر يكرس غياب الإجابة التي كان طرح السؤال للمرة الأولى كفيلا بها، السؤال المكرر سؤال لا يناظر الإجابة، إنه سؤال اليأس، سؤال يتحول من محاورة للآخر إلى محاورة للذات، لا لكي تتعزى عما لا تنتظر وإنما لكى تحيا في هذا التساؤل فحسبها أن تعيش القلق وتجدد عهدها به في كل مرة تحوّل هذا القلق إلى سؤال.

ومن صور التكرار الاستهلاليّ تكرار صيغ الشرط في بدايات قصائد زمخشري ، إذ تسهم هذه الصيغ في تواشج الجُمل وازدياد فاعليتها الدلالية؛ فعندما أراد الزمخشري وصف حلاوة الطبيعة وجمالها كرر «إذا»، فالتكرار هنا في بداية الأبيات قد ولد انسجامًا دلاليًّا وإيقاعيًّا بين الشرط وجوابه وحمل في طياته بعدًا إيحائيًّا ينسجم مع الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر. ومن ذلك قوله:

فإذا ماغـرّدَ الطيـرُ بهدبّةِ   النشوةُ في الواديِ السّحيــق

وإذا ما رَقـصَ الغُصـن لَـه   نثر الأزهـارَ في كلِّ طـريـق

وإذا ما أنـصَتَ الوحْش له   راحَ يلهُـو فِـي كهوفٍ وشقوق[8]

ومن صور التكرار الاستهلاليّ - عند الزمخشري - تكرار النداء بـ «يا» الذي يحمل معنى الدعاء، وقد أدّى هذا التكرار إلى خلق ظلال وإيحاءات جديدة، تتشكّل في تتابع وتناسق، من خلال تكرار الأداة نفسها في بداية الأبيات التالية في قصيدته التي عنونها «نداء»[9]:

يَا رؤاهَا العذابِ يا ثغرَها الضَّاحك بالبشرِ في المُحيَّا المُنيرِ

يَا رؤى حُسنهَا الموشّح بالسِّحْـر ويختَالُ في مَواكبِ نورِ

يَا مُنى الخَافق المصفّقِ للحبِّ ولو كانَ لافحًا من هَجيرِ

يتسارع في هذه الأبيات النغمَ وينتشي بهذا التكرار الذي أدّى إلى إيقاظ ذهن المتلقي وتنبيهه لما سيأتي، وما هذا التكرار

المتتابع لصيغ النداء إلا تجسيد عن حالة وجدانية يعيشها الشاعر مستعيرًا لمحبوبته ألوانًا من الملامح والانطباعات الحسِّية والمعنوية للنهوض بأدائه الفني دلاليًّا وإيقاعيًّا.

ومن صور التكرار الاستهلالي تكرار الضمائر كتكرار ضمير المخاطب «أنتِ» والذي احتل مساحة واسعة في دواوينه كقوله في قصيدة «فراق»(10):

أنتِ هَمْسُ الضَّميرِ في مَسْمعِ الليْلِ ونَجْوى المُتيَّم المَفْؤودِ

أنتِ أنشودَة الصَّباحِ تغنّيهَا وتشدُو بهَا بناتُ القصيدِ

أنتِ فجرُ الرَّبيعِ يسْتقبلُ الدُّنيَا بأنفاسِ عطرِهِ والوُرُودِ

أنتِ محْرابُ صَبوتي أنتِ إلهامُ قصيدَي وأنتِ أنسُ الوُجُودِ

أنتِ قيثارتِي بهَا تنقلُ الأنسَامَ عنِّى أصداءَ لحْنِ الخُلُودِ

فالزمخشري يتيح لنا الفرصة للتعرّف على وسائل جديدة للتكرار لديه، ودوره في التجنيس والهندسة الصوتية؛ حيث يقوم التكرار بوظائف دلالية وأسلوبية عميقة؛ فبالإضافة إلى قيام التكرار بتفجير الطاقة الصوتية في النص، نجده يستدعي مزيدًا من الدلالات والتوكيدات ؛ فتكراره الضمير «أنت» في النص أفقيًّا وعموديًّا بنغمة إيقاعية هادئة يؤكد مكانة محبوبته التي نعتها بنعوت متعددة حتى جعلها كل ما في الكون «أنت همس الضمير/ أنت أنشودة الصباح/ أنت فجر الربيع/ أنت محراب صبوتي/ أنت إلهام قصيدي/ أنت أنس الوجود/ أنت قيثارتي» وهذا التكرار ينبيء عن انفعال الشاعر وحزنه ؛ وفي هذا التكرار نغمة موسيقية منتظمة توحي بتجدد الصورة في ذهنية المتلقي.

2 - تكرار اللازمة:

وقد استخدم الزمخشري هذا النوع من التكرار بأنماط غير مستقرة شأنه في ذلك شأن حالته النفسية المضطربة ، وتغلب على قصائده اللازمة القبْلية التي ترد في بداية القصيدة ، ويستمر تكرارها في بدايات مقاطعها مع تغيير طفيف في بعض القوالب بحيث تشكل مفتتحًا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالّية على عالم القصيدة، ومن ذلك قوله في قصيدته الروحانية الشهيرة «إلى المروتين»(11):

أهيمُ بروحي على الرَّابيهْ   وعندَ المطافِ وفي المَرْوتَيْنْ

حيث يفتتح المقطع الأول بلازمة «أهيمُ» التي تستمر معه على امتداد هذا الفضاء النصي ؛ للتعبير عن مدى اشتياقه للأماكن الروحانية «المطاف – المروتين – البيت – الخيف – الأخشبين»؛ فيسيل دمع مآقيه، ويصرخ الشوق بأعماقه، ثم يكرر اللازمة «أهيمُ» بعد أربعة أبيات يعبّر فيها عن شوقه لتلك الأماكن ؛ وربما زاد في تصوير اللوعة والشوق القافية النونية التي جسدت رنين الأسى والغربة والشوق للأهل والوطن فيقول:

أهيمُ وعبْرَ المدَى مَعْبَدٌ   يُعلّقُ في بابه النّيّرَيْن

وفي المقطع الثالث يكرر اللازمة نفسها «أهيمُ» واصفًا ضجيج آهاته التي يسري صداها على ضفتي نهر النيل، وكيف يقضي سويعاته في مناغاة الوجوم، والروابي مستمرة تردد رجع أناته وزفراته.

وفي المقطع الرابع يعود مرة أخرى إلى اللازمة «أهيمُ» ليبقى النسيج النصِّي متماسكًا ،ويليها حرف العطف الواو الذي أسهم هنا في منح معاني القصيدة مزيدًا من الشمولية والاتساع فيقول:

أهيمُ وحَوْلي كؤوسُ المُنَى تُقَطِّرُ في شفتي رَشْفَتَيْن

ليكشف بهذه اللازمة المستمرة عن استمرار شكواه من شقوة الغربة، وألفة الجوى والضنى لحاله.

وفي المقطع الخامس يكرر اللازمة نفسها «أهيم»:

أهيمُ وفي خاطري التّائه رُؤى بلد مُشرقِ الجَانبيْن

مستمرًّا في التعبيرعن اشتياقه لبلده المُشرق وأمنياته بالعودة لبطحائه لكي يطبع قبلتين على ثراه.

وفي المقطع الأخير يقول:

أهيمُ وللطيرِ في غُصنِه نوحٌ يزغْردُ في المَسْمَعيْن

ليتضاعف حنينه في هذا المقطع الختامي للمروتين، ويشدو فؤاده طربًا واشتياقًا لهذا المكان الروحاني ووصف حالته التي كان عليها في الغربة أثناء إقامته بمصر؛ فجعل من هذه التكرارات فضاءات ممتدة داخل النص الشعري لتؤكد شوقه لوطنه وتعبيره الصادق عن حُبّه له ؛ وبهذا فإن التراكم التكراري في هذا النص كان يعمل – إيقاعيًّا ودلاليًّا – ضمن إطار واحد وبأداء متدفق على امتداد النص بما يسهم في بنائه وتشكيله.

3 – **التكرار البسيط**، ويكون بتكرار الكلمة سواء أكانت فعلاً أو اسماً أو حرفاً:

– تكرار الفعل:

أما تكرار الفعل؛ فقد كان له حضورٌ فاعل عند الزمخشري؛ ليستوعب تفاصيل حياته المتزاحمة بالأحداث والهموم بتراتب

وتناسق في شكل الكلمة وحروفها ؛ فتلاحم أجزائها ومخارجها، تعني توحّد الرسالة التي يريد توصيلها، وتوكيدقوة إرادته وتصميمه على إحداث التغيير، ولتثير إحساسًا لدى المتلقي، وتكسب القصيدة إيقاعًافريدًا، ومن ذلك قوله[12]:

رَأى مِصْرًا تصفّقُ فِي رُباه رأى بَردَى يُعاطِيها القصيدَا

رأى بغدادَ تخطرُ فِي ازدِهاءٍ وفلسطينَ قد بعثتْ شهيدا

رأى صنعاءَ ترنُو في حنوٍّ رأى الإسْلامَ قدْ عقدَالبُنودَا

فكرر الفعل «رأى» بصيغة الماضي أفقيًّا وعموديًّا ست مرات؛ فأخذ حيّزه الزماني والمكاني في ذاكرة الشاعر؛ لأن «رأى» فعلٌ يحمل معاني يقينية للتعبير عن رؤية معينة من خلال تشخيص المكان وتجسيده في صورة مرئية ؛ فمصر تصفق، وبردى يتعاطى القصيد، وبغداد تخطر، وفلسطين تبعث، وصنعاء ترنو؛ فكان تكرار الفعل اليقيني بمثابة البؤرة المركزية ليكشف سر نفسه والمكان، كما يشير إلى تدفق مشاعره تجاه هذه الأماكن وخروجها من حالة الصمت والسكون إلى ممارسة الفعل الإنساني للمشاركة.

- تكرار الاسم:

يلجأ زمخشري إلى تكرار الاسم لتوسيع دلالته داخل السياق، وهو بهذا المعنىيجعل منه نقطة ارتكاز يقوم المقطع في كليته عليها كقوله في قصيدة «فؤادي»[13]:

فؤادٌ نديٌّ كالنَّسيمِ لطافَةً إذا ماشدَا أشجَى وإنْ ناحَ غرَّدا

فؤادٌ إذا الآلامُ فاضَتْ جُروحُها يرِفُّ طروبًا كالهَزارِ إذا شدَا

فؤادٌ إذا ماالدَّهرُ قطّب حَاجبًا تلقّاه بسَّـامًا وحيَّـاه فرقـدَا

فؤادٌ إذا ماالخطبُ لاحَ بشـقوة توثّـب خفـاقًا وغرّد مُسْـعدا

فؤادٌ مَع الأيَّام تجْـري لحُونـه على أنَّه يُلقى الكوارثَ جَلمَدا

ويالفــؤاد كلمّا التّـاع بالأسَى وذابَ أنينًا بالشجُـون تجَـدَّدا

فتكرار كلمة «فؤاد» قد بقي حاضرًا هنا ومنذ العنوان ؛ فكرره ست مرات ليعبّر عن آلام هذا الفؤاد، ولكنه فؤاد متجدد صابر على خطوب الزمان وجراحات الأيام.

- تكرار الحرف:

ومن صوره تكرار لا النافية، كقوله في قصيدة «في الغاب»[14]:

لا ولا يُمرضُ التبلُّدُ وجْداني، ولا أكتوي بنارِ الظنُونِ

لا ولا تقتلُ المواجِدُ إحْساسِي، ولاترسلُ المآسي شؤوني

لا ولا تنهضُ الضغينةُ بالأحقادِ تحْثثُ خطوهَا في جنونِ

فنلحظ تكرار «لا» ست مرات في ثلاثة أبيات متلاحقة لتأكيد دلالة الرفض وعدم الرضا في عالم الناس ويؤلمه هذا العالم الذي اكتوى بخيباته فيفر بعيدًا إلى عالم الغاب وهو يردد «لا.. لا»، وأحيانًا يؤكد النفي بحرف نفي آخر كقوله في قصيدة «صدى»[15]:

لا ولن أرسلَ لحْني خافتـًا يَملأ الأفْـقَ أنينًا ووجيبًا

لا ولن تـزعُـمَ أنِّي نـادبٌ أقطَعُ العُمْرَ حزينًا وكئيبًا

فالشاعر يكرر «لا» النافية متبوعة بحرف نفي «لن» في بيتين متلاحقين؛ للكشف عن نفس حزينة ولكنها نفس ترتفع على الحزن، نفس تمتلك مناعة إيمانية تحول بينه وبين الضعف والانهزام؛

فتكرار (لا ولن) تأكيد للمعنى الذي يحاول الشاعر إيصاله فضلا عن الإيقاع النغمي والموسيقي.

ويكرر حرف الجر «في» كما في قصيدة «في العيد»(16):

فِي ابتسامِ الزهُورِ بالأَمَلِ الأخضَرِ عطرٌ يفوحُ مِلءَ الدُّروبِ

فِي انبلاجِ البُكورِ فِي زحمَةِ الأفراحِ نايٌ مُغرِّدٌ للقلوبِ

والصَّدى ينشرُ المَباهِجَ فِي الآفاقِ سِحرًا مُغلَّفًا فِي الطيُوبِ

نلحظ في هذه اللوحة الجميلة التي رسمها الشاعر لفرحة العيد تكرار «في» خمس مرات ليعبر عن بهجته ومشاركة كل ماحوله له الفرحة؛ فالزهور باسمة، والأمل مخضر، والأفراح تتزاحم، والمباهج منتشرة، فضلا عما أفاده التكرار من خلق إيقاع موسيقي داخل القصيدة .

كما شاع تكرار حرف الجر «من» في شعر الزمخشري بكثافة عالية نحو قوله في قصيدة «يا حبيبي»(17):

من ظلالِ السَّماءِ في منبعِ النورِ ومِنْ فيئِها الدفُوقِ الطيوبِ

من وراءِ الفضاءِ والأفقِ الممتدِّ من عالمٍ بعيدٍ قريبِ

من وراءِ الحجابِ يخترقُ الصمتَ إلى خافقيَّ نداءُ الحبيبِ

تكرر حرف الجر «من» في هذه اللوحة البديعة خمس مرات أفقيًّا وعموديًّا وكأنها نقطة الارتكاز في انطلاقته مع كل بيت، ولاشك أن مثل هذا التكرار يحدث نغمًا موسيقيا للفت انتباه المتلقي.

كما أحدث تكرار حرف «اللام» ست مرات امتدادًا إيقاعيًا ونفسًا طويلا للتعبير عن حالة نفسية قلقة تكمن في حيرة ذاته

وتجوله في عالم الغاب وقربه منه بعيدًا عن عالم البشر وخيباته وجراحاته كقوله في قصيدة «في الغاب»(18).

للفضاء الممتدِّ يغفو به الكونُ، وللصَّمت لاهثًا في الحُزونِ

للغصُونِ التي يُحاضنهَا الغابُ ويلهُو بزهْرهَا المُستكينِ

للزهورِ التي تُعطرُ بالأنفاسِ أجْواءَ عَالمٍ مفتُونِ

للنسيمِ العليلِ شاعَ به العطرُ وناغَى العبيرُ منه شجُوني

للرواءِ الذي تندَّتْ به الأزهارُ من هاطلٍ كدمعٍ هَتونِ

ويكرر الزمخشري حرف العطف الواو بشكل لافت مما جعل لشعره نغمًا خاصًا كما في قصيدة «مع الفراشة المرحة»(19):

غرِّدي يافراشتي كالبُكورِ واغمُري الأفقَ بابتهاجٍ ونورِ

صَفِّقي وانشري البشاشةَ فالدنيَا ربيعٌ موشحٌ بالزهُورِ

ومَعاني الجمالِ تومضُ بالإيناسِ في كلِّ خافقٍ مخمُورِ

والنجُومُ التي توصْوصُ في الأفقِ تناغي بالنورِ ماءَ الغديرِ

ورؤوسُ التِّلالِ تسبَحُ فِي الإشعَاعِ في جوٍّ عالمٍ مسْحُورِ

والأماني العذاب تضحك كالأزهار يندى خميلها بالعطور

وطيوفُ الجمَالِ ترفُلُ في البشرِ وروْضُ المُنى زكيُّ العَبيرِ

وزهورُ الرياضِ ترقدُ في الماءِ بجنحِ الدُّجى وخلف الصخور

وحفيفُ الغصُونِ يسْكبُ في الأجْواءِ أنفاسَ زهْرهَا المَنثورِ

وجناحَاك يخفقانِ من الفرحةِ في فيئهَا كقلبي الأسيرِ

ورُؤى الحُسْنِ في وشاحٍ منَ الصَّمتِ تبُثُّ الهوَى بهمْسٍ مُثيرِ

فنلحظ تكرار «الواو» أربع عشرة مرة في هذه اللوحة الفنية؛ حيث لم يترك هذا العطف المتلاحق بإيقاعاته السريعة فرصة للمتلقي لالتقاط أنفاسه.

4 - تكرار التركيب:

ومن صور تكرار التركيب في شعر الزمخشري تكراره لتركيب (إلهي خطايا) في قصيدة (دعاء)[20]، وقد جاء استهلال قصيدته بقوله:

إلهي خطايَا كنتُ في عُمْـقِ لجِّها   أجدّفُ لاأدري المَصيرَ وأمْخـرُ

إلهي خطايَا ضقتُ ذرعًا بحمْلهَا   وأنتَ على مَحْوِ الخطيئَة أقدرُ

مناجيًا ربه في جنح الظلام معبرًا عن إيمان عميق بقدرته تعالى على إزالة الضيق عن نفسه، ليعكس مدى شعوره بالذنب ومدى حسرته، واعترافه بخطاياه راجيًا عفو ربه وغفرانه.

وكذلك قوله في قصيدة «صرخة ألم»[21]:

ألقـــاهُ مكتئبًا يعْتـــاثُ في أملـي   يَأسٌ يقيِّدُ من خطوِي وإقدامـي

ألقاهُ مُضطربًا يُدمِي الفؤاد أسًى   وكمْ سَعيْتُ، وكم أدميتُ أقدامي؟

حيث تكرر تركيب (ألقاه) لإثراء الإيقاع الموسيقي؛ كما أراد أن يعلل بأن اليأس والأسى قد تمكن منه؛ فاعتاث في أمله، وقيّد خطاه وأدمى فؤاده وأقدامه مما جعله يتحسّر على إقدامه الذي لم يحصد منه سوى المتاعب التي مزقت روحه.

5 - التكرار البديعي:

وقد ورد كثيرًا في شعر الزمخشري ومن ألوانه تكرار المراجعة، ومن ذلك قوله في قصيدة «حلم»[22]:

فقالتْ: رأيتُ البدرَ تعني شبيهَهَا فقلتُ: بلَى واللهِ وهْوَ خجُولُ
فقالتْ: وما للصُّبحِ ماشاعَ ضوؤهُ تطاولَ هذا الليلُ فهْوَ ثقيلُ
فقلتُ:كذاك الصُّبحِ غيرَانَ مُذْ درَى مكانكَ لم يُسفرْ فأنتَ بديلُ
فقالتْ:وقد دبَّ النُّعَاسُ بجفنِهَا إذنْ ليس لي في العالمينَ مثيلُ

فقد استخدم أسلوب المراجعة السؤال والجواب، وهو معتمد في ذلك على تكرار كلمتي «قالت/ قلت» في إيحاء دلالي يرمز إلى حالة وجدانية عميقة تنتاب الشاعر مما أوجد نغمًا موسيقيًّا متجددًا لايخفى على المتلقي؛ فالحوارية هي السمة المهيمنة في النص الشعري، بالإضافة إلى أنه أغنى القصيدة إيقاعيًّا.

- الجناس:

وهو من الألوان البديعية التي تسهم بالدرجة الأولى في إبراز التلوين الصوتي والمعنوي معًا؛ حيث يعدد الجناس مستوى من مستويات التكرار، وقد أكثر الشاعر من استخدام الجناس التام في شعره ؛ وذلك لإثراء موسيقاه الداخلية، ومن ذلك قوله[23]:

ليسَ بدعًا إن قيلَ أنتِ الرجَاءُ فالمُنى فيك بسمَةَ يا رجَاءُ

وقوله[24]:

فإنْ قلتُ: صبرًا عاثَ بالصبرِ عَاصِفٌ
يُجرِّعني كأسًا ثمَالتها الصِّبرُ

فقد أوجد زمخشري الموسيقا الداخلية باستعمال التكرار المتمثل في الجناس التام بين كلمتي (الرجاء - رجاء «في البيت الأول حيث تعني الكلمة الأولى الأمل، والثانية اسم من وجّه لها هذه

القصيدة إعجابًا بها؛ وفي البيت الثاني كرر «الصَّبر - الصِّبر» حيث تعني الأولى قوة التحمل والثانية بمعنى المذاق المر؛ فأحدث هذا التكرار تناغمًا موسيقيا من أجل زيادة درجة الإيقاع الداخلي.

- رد العجز على الصدر، وهو من الفنون البديعية التي استخدمها زمخشري في شعره كثيرًا، ومن النماذج على ذلك قوله:

- **فاسمَعي ما أذيعُه وأصيخي   مثلمَا كنت سابقًا تسمَعينا**[25]

- **ترنمْ وصفِّق واغمُر الكونَ فرحة   لتمْلأ آفاقَ الحياة ترنُّما**[26]

فقد رد زمخشري عجز البيت على صدره في البيت الأول بأن كرر كلمة «تسمعينا» الواردة في صدره مما أكسب البيت نغمًا إيقاعيًّا داخليًّا ؛ فربط بين موسيقا شطري البيت ، وفي البيت الثاني نلحظ أنه رد العجز على الصدر فأحدث ذلك نوعًا من الموسيقا الداخلية بين كلمتي ترنم الواردة في صدر البيت وترنّما الواردة في عجزه ؛ فأسهمتا في تلاحم الصدر مع العجز، وزيادة الأثر الموسيقي في الأسماع.

- حسن التقسيم، ويعد من الألوان البديعية البارزة في شعر الزمخشري ومن ذلك قوله[27]:

- **وفي الصَدِّ عربيدٌ/ يضيقُ بسْجنه وفي الطرف مدرارٌ/ تجودُ سَحائبُه**

- **وتبهرُ أنفاسٌ/ وتغشَى نواظرٌ وتدمى الحنايَا / وهو مازالَ يسمعُ**[28]

حيث أضفى حسن التقسيم في البيتين السابقين نغمًا إيقاعيًّا رنّانًا لاستعادة نشاط المتلقي، واستيقافه لتأمل اللحظة الإبداعية قبل إتمام قراءة النص.

- التجاور، وهو وقوع اللفظين المكررين متجاوران، وغرضه التأكيد، ويحمل في دلالته ثراء موسيقيًّا للأبيات كما في قوله:

أدلالٌ يُغرِي بقربِ التلاقِي   أمْ صدودٌ والصدُّ مرُّ المذاقِ[29]

فنلحظ تكرار كلمتي «صدود - الصد» المتجاورتين للتعبيرعن شدة معاناته من مرارة الصد إلى جانب ما أحدثه هذا التكرار من موسيقا رنانة لإيقاظ المتلقي.

وقوله:

كفى بكَ أن أثرْتَ مشاعرِي   وأيقظتَ في الحسَّ والحسُّ وسنانُ[30]

فالتكرار التجاوري في كلمتي «الحس والحس» تشير بعمق إلى أحاسيس الشاعر القوية تجاه زوجته الوفية، بالإضافة إلى ما أحدثه هذا التكرار من نغم موسيقي بديع.

نتائج البحث:

تكشف لنا النماذج والشواهد والأمثلة التي عرضناها في هذا البحث لمواضع التكرار في شعر طاهر زمخشري عن أن ظاهرة التكرار لديه تدور في ثلاثة محاور:

اللغة.

الإنسان.

الطبيعة.

وعلى نحو أكثر دقة يمكن لنا أن نرى أن التكرار يتجلى من خلال توسط الذات الإنسانية بين اللغة ومظاهر الطبيعة، وما يرتبط بها من أوقات وفصول وما يمر عليها من أحوال وتبدّلات الذات الإنسانية

الحاضرة من خلال (الأنا الشاعرة) بما يحيل إليها من ضمير المتكلم ظاهرًا أو مستترا، أو من خلال مرآة هذه الذات الشاعرة المتمثلة في (الآخر)، وما يحيل إليه من ضمائر ظاهرة ومستترة يتراءى من ورائها المخاطب حين يصبح القطب الذي يتحقق للذات وجودها به. والطبيعة في حضورها حول الشاعر متمثلة في الصباح والمساء والليل والنهار والشمس والقمر والربيع والخريف والحدائق والصحاري حين يقيمها الشاعر أزواجًا متقابلة تمثل بتناقضاتها أحوال الذات المعلقة بين الأمل واليأس والنيل والحرمان والحضور والغياب.

وتتكشف لنا من خلال ذلك كله معاني الرومانسية لدى الشاعر باعتبارها رحلة استكشاف للذات والعالم واللغة في آن واحد، على نحو يحملنا على النظر إلى القضية لا باعتبار التكرار قيمة جمالية فحسب ؛ بل قيمة ترتبط بمحاولة تقليب المسألة أو الموضوع على وجوهه المختلفة لسبر غور ما يحمله من إمكانات عند وضعه في سياقات مختلفة.

لذلك نرى أن من المفترض علينا أن نربط بين التكرار وسياقاته بحيث نتوصّل إلى ما تكشف عنه الظفيرة المكونة من اللغة والذات الإنسانية والطبيعة من اختلافات؛ فسياقات اللغة التي تبدو لنا واحدة يمسها التغيير بتغير ما يسبقها أو ما يلحق بها من مظاهر الطبيعة من ناحية وحضور الذات الإنسانية وغيابها من ناحية أخرى، كما أن مظاهر الطبيعة تتقلب في الدلالات بتقلب ما يتصل بها من حضور الذات وغيابها.

شعرية طاهر زمخشري في محصلة الأمر هي شعرية لغة يتلمس فيها الشاعر ذاته من ناحية وشعرية طبيعة تتحرك من خلال الوقوف عليها اللغة، وبين هذه وتلك يمكن لرصد التكرار وما يبطنه من قيم الاختلاف أن يقودنا إلى الوقوف على هذه الشعرية.

الهوامش

(1) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 195.

(2) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شريتح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 132.

(3) مجموعة النيل، طاهر زمخشري: 720.

(4) مجموعة النيل: 377.

(5) نفسه: 182.

(6) مجموعة النيل: 105.

(7) نفسه: 728.

(8) مجموعة النيل: 144.

(9) نفسه: 160.

(10) نفسه: 139.

(11) مجموعة النيل: 386.

(12) مجموعة النيل : 254.

(13) مجموعة النيل: 274.

(14) نفسه: 702.

(15) نفسه: 230.

(16) مجموعة النيل: 455.

(17) نفسه: 519.

(18) مجموعة النيل: 704.

(19) نفسه: 709.

(20) مجموعة النيل: 308.

(21) نفسه: 66.

(22) نفسه: 149.

(23) مجموعة النيل: 263.

(24) نفسه: 288.

(25) مجموعة النيل: 232.

(26) نفسه: 209.

(27) نفسه: 117.

(28) نفسه: 201.

(29) نفسه: 61.

(30) نفسه: 280.

قراءة في تجربة الرواد في الأدب السعودي

الشاعر/ محمد حسن فقي «أنموذجاً»

ليلى عبده شبيلي

المقدمـــة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وبعـــد ،،،

فقد تزايد الاهتمام بـالأدب السعودي على الصعيد المحلي والعربي ، وتعددت مناهج دراسته والبحث فيه، وليس من شك في أن الأدب في المملكة العربية السعودية له شخصيته المتميزة نظراً لخصوصية الأوضاع والملابسات التاريخية التي مر بها ن فالمملكة العربية السعودية تتميز باتساع مساحتها وتعدد أقاليمها، وهي أول دولة عربية تنشأ في ظل المبادئ والأسس التي أرستها دعوة الشيخ/ محمد بن عبدالوهاب المستمدة من جوهر العقيدة الإسلامية، فدستورها القرآن والسنة النبوية المطهرة ومحور الحياة فيها اجتماعياً وسياسياً هو الإسلام عقيدة وتشريعاً ، وقد انعكس هذا بشكل أو بآخر في أدب هذه البلاد مما ألبسه طابعاً خاصاً ، ثم إن طبيعة الحياة وتطورها تتميز عن غيرها بخصوصيات لانجدها إلا في المملكة.

وقد انطلق الأدب في المملكة العربية السعودية مع بداية توحيدها من الناحية الرسمية ولكن من الناحية الفعلية يمكن اعتبار المنطلق الحقيقي لـلأدب السعودي عام (1158هـ) وهو العام الذي التقى

فيه الشيخ / محمد بن عبدالوهاب مع الإمام محمد بن سعود فآواه الإمام ونصره(1).

وكان لظهور الأدب السعودي بصورته المشرقة والمشرفة ما جعلته يستوعب كل الافرزات الحياتية والمرحلية، رغم ظهور كثير من المعتقدات التي نختلف معها في المنهج والهدف، إن مستويات العبقرية العربية السعودية تفوق مستوى غيرها في بعض الأنحاء العالمية وهذا بفضل نجاح هذه العبقرية في تغيير أسلوب الحياة والحضارة ليتماشى مع قيمنا ومبادئنا الإسلامية . فكان لنا الاستقرار في كل مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتعليمية.

إن هذا الالتزام الاستقراري يترتب عليه ضرورة بروز مستوى متقدم من أدبنا وثقافتنا وفكرنا إلى مستوى المرحلة العالمية، وهذا ضمن لنا الموضوعية الدقيقة الصارمة لمواجهة أي تحدٍّ.

إن صحة الأدب والفكر والثقافة في أي مجتمع يعني صحة معتقد الأمة، وهذا المنهج من ثوابتنا الراسخة وهو نقطة التوازن في البناء الحضاري لأمتنا بمختلف أبعادها ولا نبالغ إذا قلنا إن تاريخ أدبنا وتاريخنا السعودي فيه الكثير والكثير من الطاقات والكفاءات التي تفوق الكفاءات والقدرات الأجنبية إلا أن عدم ترجمة أدبنا وفكرنا إلى اللغات الحية كان من أسباب عدم معرفة قيمة هذه الثروة الفكرية والأدبية والباحث في الأدب السعودي يلحظ أن هناك تفاوتاً في أسبقية الفنون التي عرفتها هذه النشأة فقد كان الشعر أسبق تلك الألوان لأنه موروث معهود على حين تأتي : المقالة والقصة أدناها شيوعاً وانتشاراً. ولم يكن الكتاب يجهلون كتابة التراجم

والتحقيقات والأخبار ونحوها وإنما كانوا على دراية بها ومعرفة إذ ظل ذلك بينهم عبر معرفتهم بالصحافة وأسباب النشر حين وجدوا السبيل ميسراً للمشاركة والعطاء فقد كان على سبيل المثال لكل صحيفة أو مجلة مراسل يتولى المكاتبة والإعداد، وليس ميدان الصحافة فقط هو المجال الذي عرفه الأدباء لتحقيق نشأة هذا الأدب في بلادهم وإنما كان الوعي بالأسباب الحضارية والفكرية والثقافية والاجتماعية الأخرى من السبل الحقيقة للنهوض بهذا الأدب فقد كان أولئك الناشئة يقرؤون ما يرونه مناسباً لحياتهم الأدبية في ظلال من التأثير والتأثر الظاهرين في بلادهم مما عدا ميداناً رحباً لنشأة الحياة الأدبية الجديدة في تلك الأنحاء وقد كانت سنة (1350هـ/1931م) تعد بداية فعلية لتحديد هذه النشأة في ظل الدولة السعودية.

والظاهرة المميزة لشعر ما قبل العصر الحديث غلبة الموضوعات التقليدية عليه ودورانه في أفلاك مرسومة معلومة، لا تتجاوز المديح والرثاء والفخر والهجاء والوصف والغزل والتأمل في الطبيعة، وما وراءها أو في الحياة ، وقد يجنح الشاعر إلى مدارات صغيرة لا تعدو مقطعات في الألغاز والأحاجي[2] أو تأليف عدد من الكلمات توافق تاريخاً لمناسبة ما، كبناء جامع أو ولادة طفل أو وفاة إنسان أو تسلم منصب أو حلول كارثة وما إلى ذلك فيضعها ضمن بيت منظوم وفق بحر عروضي معروف. أو يكثف موضوعات النحو أو البلاغة أو الفرائض أو الفقه في منظومة ليسهل حفظها على طلبة العلم، وقد يكون غرض ناظمه تضمين الأبيات لوناً من ألوان البديع كالتذييل والتشجير والاقتباس والتضمين والتشطير والتخميس والتعشير

مطلقين العنان لمهارتهم في هذه الميادين لأنها خير عوض عن تنكبهم سبل الابتداع الحق في موضوعات الشعر وصوره وآفاقه وأحاسيسه وصيغ أدائه، وقد يلجأ شاعر إلى النظم في الإخوانيات وما ينضوي تحت لوائها من مراسلات ومساجلات ومعارضات ومعاتبات ولا تعدو معاني هذه «الإخوانيات» بث الشوق وتذكر الأيام الخوالي والتشبث بعرى الود والمحبة أو نظم إجازة التدريس شعراً أو كتابة حجة إجارة أو صوغ وصية، أو طلب استعارة كتاب أو مبراة أو قلم، أو اعتذار عن زيارة أو تهنئة بالشفاء من مرض وما إلى ذلك بالنظم الشعري، وربما التفت الشاعر إلى النظم في التغني بالوطن والحنين إلى الأهل والديار وتذكر الصحب والأحباب ووصف مجالي الطبيعة وصور الجمال أو ربما غلبته العاطفة الدينية فراح ينظم القصائد في مدح الرسول الكريم ، أو ربما والشوق إلى زيارة المسجد الحرام أو المسجد النبوي. أو يجعل موضوع قصائده في استغفار الله والتوبة إليه من الذنوب وفي البكاء على الآثام والخطايا واستدرار الرحمة والغفران.

وفي هذه المعاني جميعها لا يتجاوز الشاعر - في الغالب - حدود فرديته الخاصة، ولايخرج عن نطاق التحدث عن آلامه وآماله ومطامحه ومطامعه. ولا يتعرض لقضايا مجتمعه وأحداث شعبه وتطلعات أمته وما يحز فيها من آلام وما يعترضها من مشكلات وما تصبو إليه من آمال.

وإذا صح هذا الحكم على شعراء البلاد العربية فإنه يصحُّ -كذلك - على شعراء الجزيرة قبل مطلع القرن الرابع عشر الهجري - العشرين الميلادي -.

أما التطور الفكري والأدبي فعهده غير بعيد وقد لا يزيد عمره عن قرن واحد - تقريباً - ولئن سبقت البلاد العربية الأخرى إلى التطور وقطعت في مضمار النهضة أشواطاً بعيدة عن نقطة الانطلاق، إن المملكة العربية السعودية لم تتأخر عن أخواتها العربيات زماناً طويلاً، ومنذ بزغ فجر النهضة اندفعت في مضمار التطور بخطى وتيدة في أول الأمر . ثم انطلقت مسرعة حتى كادت تلحق بالركب العربي العام في مجالي الفكر والأدب.

والجديد الذي طرأ على عالم الأدب تجلي - في المقام الاول - في نزول الأديب والشاعر بوجه خاص من برجه العاجي العتيد وخروجه من شرنقة الحرير التي كان ينطوي فيها إلى خضم الجماهير الكبيرة يشاركها أداءها ويتغنى بأفراحها، ويأسي لمصائبها ويسعى إلى تقويم ما اعوج من أمورها ويرسم الطريق إلى مَثَل أعلى يريدها أن ترقى إليه ثائراً حيناً وهادئاً حيناً آخر.

وليس معنى هذا أن الأدباء جميعاً سلكوا هذه السبيل بمجرد دخول العصر الحديث، واختاروا الحديث في قضايا أمتهم ، وطرحوا نهائياً ما درج عليه الأقدمون من فنون وموضوعات، ولم يتبق شاعر يمدح سيداً أو حاكماً أو يفخر بقبيلة أو يتغزل بحبيبة أو يهجو عدواً وخصماً أو يرثي شيخاً أو صديقاً، بل استمرت هذه الموضوعات في مجراها الاعتيادي التليد، واستُحدِث إلى جانبها موضوعات جديدة لم يكن للأدب من قبل سابق عهد بها.

لقد جاءت النهضة ففتحت العقول على ألوان من الحياة وأنماط من التفكير لم يعرفها الناس ولم تخطر لهم على بال - ولكنها حملت

– في الوقت ذاته – مشكلات وقضايا طارئة لم يجد الأدباء مناصاً من الخوض فيها وصفاً أو علاجاً أو خلافاً.

ولابد من الإشارة إلى أن الأدباء السعوديين لم يكونوا جميعاً في مستوي واحد من حيث التفاعل مع الأحداث الطارئة والقضايا المستحدثة. فريق من الشعراء انحاز إلى الموضوعات التقليدية فكانت معظم قصائده في الغزل أو في المدح أو في غيرهما كابن عثيمين، وعبدالله الفيصل، وغادة الصحراء، ومحمد بن علي السنوسي، وفؤاد شاكر، وأحمد الغزاوي، وأحمد جمال، وفريق غلبت عليه الموضوعات الجديدة الاجتماعية أو السياسية كسعد البواردي ، وعبد الله بن إدريس، وعبدالكريم الجُهيَمان، وصالح الأحمد العثيمين، وعلي غسال، وإبراهيم حسن فطاني، وأحمد قنديل، وفريق ثالث ترجح بين هؤلاء وهؤلاء فهو ينظم في المناسبة العارضة شعراً تقليدياً أو مستحدثاً وأصحاب هذا الاتجاه هم معظم الشعراء المعاصرين.

وإذا أحصينا كمية الانتاج في الموضوعات المستحدثة وجدناها ضخمة كبيرة تكاد توازي الموضوعات التقليدية، ويُلفت نظرنا فيها ظاهرتان تتجلي أولاهما: في أن معظم الأدب الجديد نثر جاء على شكل مقالة أو قصة. وإذا أردنا الترتيب من حيث الكثرة رأينا المقالة في المقام الأول، ويتلوها الشعر، ثم تأتي القصة في المرتبة الأخيرة. أما الظاهرة الثانية فتبدو في أصحاب هذا الانتاج فلقد تقع مرة على قصيدة في موضوع معين ثم ترى صاحبها نفسه كتب في الغرض ذاته أو في قضية أخرى مقالة نثرية، وفى موطن ثالث ألّف قصة اجتماعية أو سياسية . فالشعر في المملكة العربية السعودية هم – في الغالب – الكتّاب وأرباب النثر لهم قصائد كثيرة .

لهذا فدراسة الموضوعات المستحدثة في الأدب السعودي لا يمكن النظر إليها من زاوية الفن الشعري وحده ولا من زاوية الفن النثري وحده. فكلاهما: الشعر والنثر يشكلان «كُلاً» لا يتجزأ، ويصعب على باحث - إن لم نقل: يستحيل أن يفرق بين هذين اللونين من التعبير حين يعرض لموضوع من الموضوعات.

وإذا حاولنا أن نستعرض الموضوعات الجدية في الأدب السعودي فسنجده ينقسم إلى قسمين كبيرين :

الأول : يعالج الموضوعات الاجتماعية.

الثاني: الموضوعـــات السياسيـــة.

وكل من هذين القسمين يتفرع إلى فروع وشعب فيها الذي تحدث عن قضايا جوهرية، وفيها الذي تناول جزئيات صغيرة وعرضية أخذنا الموضوعات الجوهرية وطرحنا العرضية بعد أن أشرنا إلى ما فعلنا وبهذا انقسمت «موضوعات الأدب الجديد» قسمين وكان كل منهما موضوعاً لفصل مستقل.

أما إحصاء هذه الموضوعات فليس دقيقاً جداً، ويستحيل أن يكون كذلك لأن الإنتاج دائم مستمر والصحف والإذاعات والكتب الحديثة والقصائد المنظومة لا تتوقف عن الحديث والصدور ولكنا نتقرب الفكرة حين نقول: إن مجموع المقالات والقصائد والقصص التي تناولت القضايا الاجتماعية والسياسية - جوهرية كانت تلك القضايا أو عرضية - بلغت حدود عشرة آلاف موضوع مطبوع أو مذاع - على أقل تقدير - واستغرق زمن إنشائها أو نظمها مائة سنة

- تقريباً - بدأت منذ ظهور الصحيفة الحجازية الأولى واستمرت إلى السبعينات الميلادية.

ويكفي أن نلمح إلى أن كاتباً كالعطار أو الجهيمان أو البواردي أو باشميل أو حسن عبدالله آل الشيخ كتب ما لايقل عن مئات المقالات أو القصائد ثم جمعها وأصدرها في كتب مطبوعة(3).

القيمة والمضمون:

لا يختلف الأدب السعودي عن غيره من الآداب كونه تعبيراً جمالياً يعبر عن معاناة الأديب ويجسد أحاسيسه بلغة تتصف بصفات فنية إيجابية في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية وفي أشكالها البنائية الإبداعية.

لكنه اختلف في مضمونه وقيمه فهو الأدب الذي تميز بفنيه الشكل وفنية المضمون معاً وهذا ما هيأه ليكون أثراً فنياً خالداً(4).

إنه الأدب الذي ربط بين الشكل والمضمون وحرص الأدباء على الكتابة باللغة الراقية السليمة والتي مكنتهم من الرقي إلى المستوى الأدبي الراقي وآثروا التنحي عن آدب العبث الذي يعبر عن الرفض والثورة وعبروا عن رفضهم واستنكارهم لبعض الأمور بطريقة مهذبة راقية والمتتبع لنتاج الأدباء السعوديين يلمس بوضوح ما يتمتع به هؤلاء من قدرة على فنية تنبع من كون الأدب ينبع من خلفية المجتمع الثقافية وتراثه وعاداته وتقاليده إنه الأدب الحالم الذي يأخذك إلى عوالم مليئة بالسحر والجمال والغيبيات من خلال العبارات المكثفة والموهبة التي لا تجد صعوبة في الوصول إلى مضامينها الشفافة إضافة إلى تطويع وتسخير هذا الأدب لمعطيات الحياة والتعبير عن

احتياجات الفرد والمجتمع بعيداً عن الرقابة والاحتكار وإشباع كل ذلك بقدر كافٍ من المشاعر والأحاسيس التي جعلته أدباً ذا قيمة وفخرياً إلى جانب أنه أدب ملتزم فهو إبداع حر وفن للفن .

أما من ناحية القيمة فقد أثبت الأدب السعودي من خلال نتاج الأدباء والشعراء والكتاب على الساحتين المحلية والعربية تميز بالقوة إلى جانب سعة اطلاع الأدباء على الموروث الشعري بمختلف عصوره وحُسن الانتقاء من جيده كما ظهر حرصهم على الابتعاد عن سيطرة الموروث والخضوع له، كما ابتعدوا عن الإطار التقليدي الذي اقتصرت المهمة الشعرية فيه على مجرد المتابعة والمحاكاة واستعادة ماضي الشعر وحسب دون تجاوز ذلك ما يمكن به الاستدلال على موقع الشعر من عصره.

وإلى جانب ذلك رصد النتاج الأدبي السعودي ظواهر التجديد في الشكل والمضمون والموسيقى والأوزان لكنه التجديد الذي لايخل بقيم وأسس وثقافة المجتمع السعودي وحضارته إلى جانب ذلك فقد ظهر بوضوح اهتمامهم بتطوير المعنى ليكونوا متواكبين مع عصرهم ومنطلقين إلى ذلك من تكوين ثقافي متشبع بأصالة التراث إضافة إلى تناول الموضوعات الجديدة التي فرضتها عليهم متطلبات العصر كالوطنية، والسياسة، والاجتماعية، والوصف وقد ثبت من دراسة نتاجهم الشعري أنهم يمثلون مرحلة أخرى من التعامل مع ميراث الشعر العربي القديم واستثماره.

ويتضح ذلك جلياً عند شعراء المملكة من مثل - السنوسي - والعقيلي - وعلي النعمي - وطاهر زمخشري - والعواد - والقرشي

وغيرهم الكثير من الذين عبروا عن شخصياتهم وقيمهم واحتلوا مكانا سامقا بين صفوف المبدعين.

العوامل المؤثرة في الأدب العربي السعودي وتطوره:

ليس ثمة شك في أن العوامل التي أدت إلى نهضة الأدب في المملكة العربية السعودية وتطوره هي ذاتها التي عرفناها في الأدب العربي بعامة ، غير أنها ذات طابع خاص في تفاصيلها وفقاً للظروف والوقائع التاريخية التي لها سماتها المحلية المتميزة ، ولنا أن نلتمس هذه العوامل في عناصر ثلاثة هي:

العودة إلى الينابيع الأصيلة في الماضي كما تمثَّلت في الحركة السلفية التي حمل لواءها الشيخ محمد بن عبدالوهاب بمؤازرة الإمام محمد بن سعود، وإحياء كتب التراث، ثم ما طرأ فيما بعد من تماس حضاري أخذ أشكالاً متعددة سنعرض لها بإيجاز إن شاء الله، ثم ما انتاب المجتمع من تغيير أدى إلى إعادة صياغة بعض المفاهيم والعلاقات[5].

أولاً: العودة إلى الأصول:

شهد العالم العربي حركة إصلاح ديني واسعة النطاق كان أبرزها الدعوة السلفية التي انطلقت من نجد في الجزيرة العربية وانتشرت بسرعة ملحوظة في شتى أقطارها وتجاوزاتها إلى أنحاء متعددة في العالم العربي والإسلامي، وقد جاءت في فترة ران عليها الجمود فانتشرت البدع والخرافات، وعقم الفكر، فبعثت روحاً جديدة عادت إلى بالمنطقة إلى عصور التوهج والأصالة وقد تمثلت هذه العودة في الأسس التي قامت عليها دعوة الشيخ وهي : التوحيد

الخالص لله سبحانه وتعالى، والرجوع إلى المظان الرئيسية متمثلة في القرآن الكريم والسنة المطهرة، وما كان عليه السلف الصالح، ومحاربة البدع والخرافات مستلهمة بذلك صنيع كبار أئمة أهل السنة والجماعة من أمثال الإمام أحمد بن حنبل وابن تيمية وابن القيم ، ولم يكن الشيخ مجرد داعية أو فقيه بل كان مفكراً بصيراً وإماماً مجدداً استشرق بثاقب نظرة أهمية السلطة في تثبيت أركان الدعوة والتمكين لها لذا وضع يده في يد الإمام محمد بن سعود الذي سخر إمكانيات دولته من أجل نشر هذه الدعوة وحمايتها ، فكان أن نجحت وانتشرت وكان لها آثارها البعيدة المدى على الفكر والثقافة والأدب، وقد تميزت بنقائها من شوائب التصوف وبراءتها من منطقة التأثر بالغرب أو مسايرة أنماط الفكر السائد فيه، فكان نتيجة ذلك احتدام النشاط الثقافي الأدبي فهب الشعراء لنصرة هذه الدعوة والثناء على أصحابها والرد على مخالفيها وأعدائها، فتبلور اتجاهان شعريان:

أحدهما: ديني تعليمي ربما كان الشاعر سليمان بن سحمان خير من يمثله.

وثانيهما: سياسي اجتماعي على رأسه الشاعر محمد بن عثيمين الذي كان أكثر شاعرية وموهبة من صاحبه ، وظهرت كوكبة أخرى من الشعراء من أمثال ابن مشرف وابن غنام وعبداللطيف آل الشيخ وابن معمر وابن طوق ومنهم الحفظيون في عسير الذين لهم ديوان موسم (بالروض المرضي في ديوان آل الحفظي)، وقد ظل هؤلاء الشعراء وغيرهم من الأمراء والعلماء الذين قالوا شعراً في الدعوة أوفياء لمبادئها، واكب الشعر في هذه المنطقة أحداثها ووقائعها ومن بينهم عبدالله بن محمد النعمي، وفي شعره تتضح آثار

الدعوة السلفية ، ومن بينهم الأمير محمد بن أحمد المتحمي، وابنه مداوي اللذان أبليا في الدفاع عن الدعوة بلاءً حسناً.

وقد تبوأ شعراء الدعوة مكانة رفيعة لارتباط الشعر بالحركة العلمية ، إذ برزت ظاهرة الأسر الشاعرة كامتداد لوجود الأسر العالمة، مثل أسرة آل المبارك وآل عبدالقادر وآل سمحان والحفظيين، فجل شعراء هذه المرحلة من مشايخ يتقلدون مناصب القضاء والفتوى والتدريس ، وأكثر شعراء هذه الفترة لهم نشاط علمي فيما يختص بالدعوة وقليل من شذ عن ذلك ، ولم يتفرغ هؤلاء للشعر لأن البيئة لم تكن لتستسيغ ذلك فها هو الشاعر الأحسائي خالد عبدالقادر يقول :

والله لولا أن يقولوا شاعر والشعر يزري بالفتى الرباني
سرّحت طرفي في رياض مديحهم وتركته يجري بغير عنان(6)

وعلى الرغم من ذلك فقد ازدهرت حركة شعرية واسعة النطاق كأثر من آثار الدعوة، وإن كانت هذه الحركة قد احتاجت إلى بعض الوقت لتتفاعل في النفوس والأذهان وحتى تؤتي أكلها، ولم يقتصر الأمر على الشعر، بل كان لابد من الخطابة والرسالة، والمقالة فيما بعد والمناظرة كذلك. وقد رصد عدد من الباحثين هذه الآثار على نحو متكامل وخصوصاً الدكتور عبدالله الحامد والدكتور عبدالله أبو داهش(7).

والدكتور حسن الهويمل والدكتور بكري شيخ أمين.

وليس هنا مجال الحديث تفصيلاً عما أحدثته دعوة الشيخ محمد ابن عبدالوهاب من أثر، فسيأتي ذلك في مكانه من هذه الرسالة.

ويدخل في إطار العودة إلى الأصول نشر كتب التراث والتوسع في إنشاء المكتبات والتعليم وما إلى ذلك، لقد انتشرت المكتبات

العامة في مختلف بيئات المملكة، وتضمنت أمهات كتب التراث مما كفل للمثقفين والأدباء الاطلاع عليها، وقد أشار علامة الجزيرة حمد الجاسر إلى ما يقرب من ثمانين مكتبة من أوائل هذا القرن الميلادي في المدينة وحدها، وقد بلغت محفوظات إحداها وهي مكتبة عارف حكمت (أشهر هذه المكتبات) ما يقرب من أربعة آلاف وخمسمائة مخطوطة، وكلها من الكتب النادرة من بينها تفسير ابن عباس وطبقات الشعراء لابن سلام الجمحي، وغيرهما م الكتب الدينية والأدبية والتاريخية، وبعد أن استقرت دعوة الشيخ محمد ابن عبدالوهاب عمد كثير من رجال الدعوة وأتباعها إلى جمع الكتب ونسخها وخصوصاً في الدرعية، وفي مرحلة تالية أنشئت المكتبات في مختلف المدن فقد أنشأ الأمير مساعد بن عبدالرحمن أول مكتبة عامة بالعاصمة، وأسس مفتي الديار السعودية الشيخ محمد بن إبراهيم المكتبة السعودية بالرياض، ثم أنشئت فيما بعد مكتبات عامة، وأسست دار الكتب الوطنية في الرياض حيث افتتحت عام (1968م)، وعمدت وزارة المعارف فيما بعد إلى إنشاء مكتبات عامة في مدن المملكة المختلفة، وتوسعت الجامعات السبع في إنشاء المكتبات العلمية الضخمة، وكان لذلك كله أثر في بعث الكتب التراثية في مجالات الأدب والعلم والثقافة ونشرها، إضافة إلى ما وفرته من وسائل الاطلاع، وكان للمدارس والجامعات دور واضح في العودة إلى المنابع الثرة في التراث العربي الإسلامي عبر مناهجها ومقرراتها.

ثانياً: التماس الحضاري والثقافي:

ولسنا نعني بالتماس الحضاري والثقافي ما يطلق عليه في الأدب المقارن «المثاقفة»، ذلك أنها تعني كما يشير - معجم لاروس

الفرنسي- التكييف القسري أو اللاإرادي إلى ثقافة جديدة مادية ومعتقدات وسلوكيات جديدة، بل ما نعنيه هو التثاقف أي التبادل الثقافي بين الشعوب، بإضافة إلى الأشكال المختلفة للاتصال بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى، وليس من شك ان ذلك قد نهض بدور متميز في نهضة الأدب العربي بعامة ، والأدب السعودي بخاصة ، ولكننا لا نستطيع أن نسلم على نحو مطلق بمقولة من قال: «إن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما ، أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر، فقد يحدث أن أمة معينة تخمد قابليتها وتركد قروناً كاملة بتأثير عوامل خاصة ، ثم يأتي عليها زمن متوثب يوقظها فتتململ وتتحرك»، بل إن الالتقاء بين أمتين عامل من ضمن عوامل عديدة، وله فضل إحداث هزة قوية من شأنها أن تدفع قادة الفكر في الأمة إلى البحث عن هويتهم الحضارية والرجوع إلى أصالتهم ، وللتماس الثقافي أشكال مختلفة منها:

إرسال البعثات العلمية حيث أسست الدولة مدرسة «تحضير البعثات» بمكة وكانت الغاية منها إعداد كوكبة من الشباب من الرعيل الأول الذين اضطلعوا بمسؤولية التعليم للالتحاق بمختلف الكليات في جامعات مصر، وبيروت وأوربا وأمريكا ، وقد عاد المبتعثون ليحدثوا أثراً ملموساً في مختلف المجالات فكان تأسيس جامعة الرياض (الملك سعود حالياً) ، ولم تتوقف البعثات في مختلف المراحل، الأمر الذي أدى إلى إحداث نهضة أدبية واسعة النطاق، وذلك كمحصلة طبيعية للإطلاع على الآداب الغربية، فانتشرت الطرائق الجديدة في الصياغة والتشكيل الفني، وفي النقد الأدبي، وترجمت العديد من الكتب، وليس هذا مجال الدخول في التفاصيل،

ولكن أثر البعثات يبدو جلياً وواضحاً في مجالي التعليم والتربية من ناحية والإبداع الأدبي من ناحية أخرى، ومن هذه الآثار، الحوارات الدائرة حول التجديد والتقليد، والاتباع والابتداع مما أثرى الحياة الأدبية وأخصبها.

ولم يقتصر التماس الثقافي على إرسال البعثات فحسب، بل إننا نلمس لوناً آخر من ألوان هذا الاتصال يتمثل فيما كان يتداوله المثقفون من كتب في المراحل الأولى، حيث كانت تصل كثير من الكتب الأدبية والفلسفية المترجمة من مصر إلى بعض مدن الحجاز ، كما كان ما تقذف به المطبعات في ذلك القطر العربي يصل بشكل أو بآخر، وكانت أصداء المعارك الأدبية التي احتدمت في الصحافة المصرية تتردد في أوساط المثقفين، فضلاً عما كان يحدثه الأدب المهجري من آثار ملموسة في إنتاج بعض الأدباء والكتاب وقد أشار إلى ذلك كله بشيء من التفصيل عزيز ضياء في كتابه «قمة عرفت ولم تكتشف» عن الشاعر «حمزة شحاتة» فهو يروي ذكرياته في هذا المجال، كذلك فإن الشاعر عبدالله بن إدريس في كتابه «شعراء نجد المعاصرون» يومئ إلى ذلك بقوله «أما في نجد فمثقفوها قد تأثروا أكثر ما تأثروا بالإنتاج الفكري العربي المطعم بإنتاج فكري أجنبي».

ويتمثل التماس الحضاري في دخول التقنيات الحديثة إلى مجال الثقافة كالطباعة التي يسَّرت نشر الكتب بمختلف أنواعها ، فضلاً عن إدخال الصحافة الأدبية التي عنيت بنقل الأشكال الأدبية الحديثة جنباً إلى جنب مع الشكل التراثي، فبعد أن استقر الأمر وتوحدت البلاد انتشرت الصحافة ومرت بأطوار مختلفة ليس من السهل تتبعها، ولكن حسبنا أن نشير إلى أنها أدت إلى نضوج ألوان

جديدة من الأدب، وأسهمت من خلال الملاحق الثقافية في تشجيع النشر وبلورة المناهج والأساليب، وأبرزت العديد من المواهب وكان فن المقالة الذي تطور وازدهر ثمرة من ثمرات الصحافة التي هي بدورها وليد شرعي للطباعة.

وليس من شك أن المؤتمرات والندوات والمهرجانات أدت إلى احتكاك ثقافي واسع النطاق كان من شأنه أن يؤثر في تطور الأدب ونهضته كذلك فإن حلقات الدرس التي يدعى إليها أساتذة أكاديميون مختصون لها دورها في هذا المجال.

كذلك فإن المملكة العربية السعودية في العقود الأخيرة قد استقطبت العديد من أبرز أدباء وكتاب العالم العربي بخاصة والعالم الغربي بعامة إذ أصبحت مدنها الكبرى حواضر أدبية ومنابر فكرية، واستحوذت على اهتمام العديد من من الكتاب والمفكرين، وقد احتلت المكانة التي تشغلها بيروت وغيرها ممن العواصم العربية نتيجة لما حظت به من استقرار ولما شهدته من نهضة، ومن حركة طباعة ونشر في مختلف المجالات، وكان لابد لذلك كله من أن يؤتي ثماره المرجوة في مجال الأدب.

ولا ينبغي أن نغفل عن أن التلفاز والمذياع هما من منجزات الحضارة الغربية ، وقد سُخَرا لخدمة الثقافة أيضاً ، وفيهما برامج أدبية ساعدت على تطور الأدب ونشره ، وقد كانت الإذاعة السعودية قد أنشئت عام (1949م) وتقتصر في بداية الأمر على بث برامج وتمثيليات وأناشيد دينية ووطنية ، وكان هناك ركن ثابت في الإذاعة يسمى «عالم الأدب» وكان بعض الأدباء يقومون بإذاعة أحاديث اجتماعية كأحاديث أحمد السباعي «دعونا نمشي» وأحاديث أدبية

وتاريخية وثقافية كأحاديث محمد حسن عواد التي جمعت ونشرت في كتب مستقلة: «نحو كيان جديد» و «تأملات في الأدب والحياة»، وكأحاديث أحمد محمد جمال وعبدالسلام هاشم حافظ وعبدالله عبدالجبار الذي صدرت أحاديثه في كتب متعددة منها: أحاديث في الأدب، وآراء في اللغة وإنسانية الإسلام.

ثالثاً: التحول الاجتماعي:

ليس من شك في أن التحول الاجتماعي الذي احدثه النمو الاقتصادي السريع في المملكة العربية السعودية، حيث تم اكتشاف البترول في وقت مبكر وارتفعت أسعاره ارتفاعاً ملموساً في أواسط السبعينات الميلادية قد مكن البلاد من تحقيق منجزات كبيرة على مستوى البنية الأساسية والإنتاجية والتعليمية والثقافية ، وقد أدى ذلك إلى حدوث تحول اجتماعي عميق شمل العديد من نواحي الحياة وصياغة مجتمع جديد يمتلك أحدث المقومات الحضارية وتسوده أنماط سلوكية متميزة وكان للقفزة الهائلة في النمو الاقتصادي أثرها في تشكيل العلاقات الاجتماعية ، والتجمعات البشرية من البادية والريف، وشيوع الرخاء الاقتصادي كان له ظلاله الممتدة في مختلف مناحي الحياة.

وكان لهذه الحركة الاجتماعية الواسعة النطاق بصماتها الواضحة في فنون الأدب المختلفة من حيث استحداث الموضوعات الجديدة وتطور الموضوعات القديمة أو بروز تيارات فنية متباينة، وقد أدى التحول الاجتماعي السريع، مما أحدث هزّة في نفوس بعض الأدباء الذين لَجؤوا إلى هذا الفن يودعونه ما انتابهم من قلق بسبب

عدم قدرتهم على التكيف المطلوب، ولأن استجابتهم لتلك التحولات المفاجئة كانت تضعهم على حافة عالم متغير لم يألفوه بعد، وكان لهذا الوضع الحضاري والإنساني مشكلاته النفسية والاجتماعية ، ولذلك وجدنا فن القصة القصيرة أكثر الفنون شيوعاً خصوصاً في فترة ما سمى «مرحلة الطفرة».

وكان لاستقرار الحياة وثباتها واستكمال مقومات النهضة ورسوخها أثره في انتعاش فن الرواية الذي هو فن التأمل والمراجعة الهادئة والتحليل العميق، من هنا كانت بداية انتشار هذا الفن وشيوعه وتعدد اتجاهاته.

ولم يكن الشعر بمنأي عن ذلك بكل كان أكثر الفنون استجابة وتطوراً.

التيارات الفنية والجمالية:

ومن العوامل المؤثرة في الأدب السعودي التيارات الفنية الجمالية التي سادت الشعر العربي القديم والحديث، وقد تتبع الدكتور عبدالله الحامد في كتابه «الشعر العربي الحديث في المملكة» والدكتور حسن الهويمل في سلسلة من المقالات أثر التيارات في نماذج متعددة من أشعار الشعراء على اختلاف أجيالهم وتوجهاتهم فأشار الأول إلى أثر الشعر القديم الذي يبدو واضحاً لدى المحافظين في شكل مجاراة ومحاكاة ومعارضة واقتباس وتضمين ، كذلك فإن أثر هذا الشعر لدى المجددين مائل ولكن على نحو آخر فهو يصفه بأنه تأثر استيعاب وهضم واستيحاء ، وقد مثل لذلك بأثر عمر بن أبي ربيعة في أشعار الفلالي والزمخشري ومفرّح السيد في وصف المرأة

ومحاورتها والحديث عن شؤونها وأشار إلى تأثر الشعراء في المملكة بابن الرومي في طاقته الوصفية ووحدة موضوعاته وتسلسل أفكاره واستقصاء معانيه ونزعته التشاؤمية وأومأ إلى هذا الأثر لدى العواد والقنديل والفقي وماجد الحسيني وعبيد المدني وغيرهم، كما تحدث عن أثر أبي الطيب، وأما المعري في شكه وحيرته وتأمله فقد ترك بصماته في شعر الفقي في قصيدته «جحيمٍ النفس»، وقد تأثر به حسين سرحان والفلالي أضف إلى ذلك كلاً من الشريف الرضي والبهاء زهير وشعراء الأندلس، أما الشعراء العرب المعاصرون بمختلف مدارسهم واتجاهاتهم ابتداءً بالإحيائيين وانتهاءً بالمحدثين فقد كان لهم أثرهم بشكل أو بآخر في شعر الشعراء، وهو أثر تفاعل وتناغم وليس أثر اقتباس وتقليد فقد كان لشوقي أثره في العقيلي والصبان والألمعي والغزاوي وفؤاد شاكر والسنوسي والأنصاري والقرشي، وكان للمدرسة المهجرية بصماتها الواضحة تمثلت في تلك السمات الجديدة «الهمس والشعر الإنساني والتأملي والأساطير» التي ظهرت لدى العديد من شعراء المملكة كالعواد وعبدالسلام هاشم حافظ وسرحان الفقي وابن سيار وعمر عرب والجشي والخينزي، ومحمد العامر الرميح، أما مطران فلم يؤثر إلا قليلاً، وأما مدرسة الديوان فكان أثرها في شعر العواد واضحاً، وأبوللو التي كرست الاتجاه الرومانسي تأثر بها الحسيني وعبدالله الفيصل والبواردي، أضف إلى ذلك أثر مدرسة نزار قباني والشعر اللبناني ومدرسة الشعر التفعيلي(8).

وقد تتبع الدكتور حسن الهويمل المؤثرات المختلفة في الشعر السعودي في مقالات منشورة في مجلة الحرس الوطني في حلقات

متعددة وتتبع أثر المدارس المختلفة في أنحاء العالم العربي وعبر أطوار الأدب المتعاقبة ، حيث يرى أن المهجريين يشكلون رافداً مهماً في فترة ما بعد النهضة وما قبلها ، فالمهجريون عاشوا غربة الوجه والوطن واللسان مما يفرز غربة نفسيه ينسج عبرها أحلاماً ضبابية، وذلك ما يمكن العثور عليه في شعر الفقي والزمخشري وماجد الحسيني والخنيزي وحسن القرشي وفي شعر الكثير من الشباب، وهو يرى أن ما يمكن تبريره لدى المهجريين بسبب ظروفهم الخاصة يبدو من الصعوبة التماس العذر له عند الزمخشري ، وربما كان التبرم والضيق ناجمين عن إحساس حقيقي، غير أن طائفة من الشعراء أمثال الفقي والزمخشري والفيصل والعيسى ربما كان لقلقهم ورفضهم بحكم التجربة التى عاشوها ما جعلهم يلتمسون السلوى لدى المهجريين فانعكس ذلك بحكم التفاعل لا التقليد في شعرهم، وقد انعكس التحديث الشكلي للمهجريين في شعر عبد السلام حافظ، ومقبل العيسى ومحمد عامر الرميح وعبدالرحمن المنصور ومحمد سعيد المسلم وعبدالواحد الخنيزي.

ثم تحدث عن أثر شعراء الشام في الشعر السعودي، فقد وفد بعض هؤلاء إلى المملكة مثل فؤاد الخطيب، وأشار بشكل خاص إلى تأثر القصيبي وأحمد الصالح بنزار قباني، وأومأ إلى ما قاله غازي القصيبي في سيرته الشعرية عن تأثره بعمر أبي ريشة وما ألمح إليه الأمير عبدالله الفيصل من تأثره ببعض شعراء سوريا، وهكذا فإنه قد تتبع المؤثرات تتبعاً استقصائياً في كثير من جوانبه[9].

الأدب وجيل الرواد:

قائمة جيل الرواد من الأدباء السعوديين تضم أسماء لو أنصفت لكانت جنباً إلى جنب مع كبار أدباء العربية الذين عاصروهم في مصر والشام والعراق والمغرب العربي، لكن مجموعة من الحظوظ العواثر حالت دون وصول إبداعات هؤلاء إلى محيطهم العربي، وفي مقدمة هذه العوامل استغراق الصحافة السعودية آنذاك في المحلية، فلم تستطيع أن تنقل أصوات هؤلاء لأبعد من حدود وطنهم.

إن أساليب الحياة والعيشة جعلت تلك العبقريات تخلق الثقافات المتباينه في هذا الوطن الأم، وكانت مؤثرة ومتأثرة من غير شك فظهر الأدب السعودي بصورة مشرقة ومشرفة واستوعب كل الإفرازات الحياتية والمرحلية، رغم ظهور كثير من المنغصات التي تختلف دوراً في المنهج والهدف.

ولعل الحقيقة الجوهرية التي تخرج بها.. أن مستويات العبقرية السعودية تفوق مستوى غيرها في بعض الأنحاء العالمية تجعل انتاجها وفكرها ومشاركتها ضمن الفعاليات الأوائل في العالم.

فإن انتاجنا الأدبي والثقافي والفكري يشكل هدفاً ومنبعاً خصباً للحضارة الإنسانية لهذا يجب أن يكون لدينا إدراك واع بأن معظم المشاكل والأزمات والتحيات التى تواجهنا يجب أن ترتبط أساليب دحضها بقوة أدبنا وفكرنا وثقافتنا ويبدو لي أن هذا التفسير أعمق وأنقى وأرقى تفسير نستطيع أن نظهر عبره طاقاتنا وقدراتنا.. ويعيش الأدب السعودي مرحلة.. النصر.. الدائم – إن شاء الله – وهذا يخلق المجد والتفوق والانتصارات الأدبية العالمية .

وبهذا يصبح الأدب العربي السعودي مكتملاً وناضجاً في كل تجاربه وفنونه وانتصاراته. ويصبح تاريخاً ضخماً وضخماً جداً بل ويكون تاريخه كل التاريخ.

وعندها نقول أن الأديب أو الشاعر أو الكاتب العربي السعودي من أقوى وأذكى وأشهر من يكتبون ويقرؤون ويفسرون ويوجهون التاريخ بكل ما يمكن له أن يقود ويصنع الحركة الأدبية في العالم فلأن هناك الكثير والعديد من النماذج تصدق وتؤكد هذا القول وفي هذا البحث نتناول شخصية أدبية شعرية فكرية ثقافية فلسفية تنطبق عليه كل مقومات وإمكانيات ومعالم وملامح العبقرية إنه الشاعر الكبير والأديب والفيلسوف محمد حسن فقي.

نبذه عن حياته:

- **الاسم:** محمد حسن محمد حسين عثمان فقي.
- **ولادته:** ولد الأستاذ محمد حسن فقي في مدينة مكة المكرمة بالمملكة العربية السعودية وذلك في محلة شعب عامر في برحة علي طايع وذلك يوم (17) ذي القعدة عام (1332هـ).
- **نشأته:** نشأ الفقي في مدينة مكة المكرمة ، ولم يلتحق بالكتاب كغيره من أبناء جيله. لانتقاله من مدينة مكة المكرمة إلى مدينة جدة لسفر والده الشيخ محمد حسين فقي إلى أندونيسيا لتدريس بعض علوم الدين وأصول الفقه، ومادة التجويد على القراءات السبع.

ولقد توفيت والدته وعمره سبعة أشهر وحضنته المربيات والمرضعات حتى كبر، وتوفي والده يوم تخرجه من مدرسة الفلاح.

- **وصفه:** يميل لون جسمه إلى البياض، نحيل ، طويل القامة، يلبس الصماد والعقال والعباءة العربية، جميل المطلع، أنيق الشكل والمظهر أسو العينين.
- **صفاته:** شخصية اجتماعية هادئ الطبع صاحب مبادئ وقيم ذو أخلاق إسلامية فاضلة عالية متواضع لدرجة كبيرة قوي في نقاشه متزن متمكن من ثقافة عالية المستوى صاحب مواقف صادق مع الجميع يحترم المواعيد وشديد في ذلك غير منفعل رجل إنسان بكل ما تحمله الكلمات من معانٍ ملتزم محافظ بليغ متمكنٍ من حديثه عاطفي وطني كبير في وطنيته وإخلاصه يفكر ملياً قبل إبداء الرأي . سديد في طرح المشورة. شديد الحياء، له نفساً أبية، يصل الرحم ومحافظ على روابط القربى، عزيز النفس.
- **تعليمه:** في بداية حياته درس بمدرسة الفلاح في مدينة جدة وذلك لعدة سنوات، ثم عاد إلى مدينة مكة المكرمة ودرس في مدرسة الفلاح المكية ومن المدرسين الذين درس على ايديهم الأستاذ الكبير محمد حسن عواد، وتخرج من مدرسة الفلاح المكية.
- **أعماله الوظيفية:** بعد تخرجه من مدرسة الفلاح المكيه تقلب في عدد من الوظائف الحكومية والتي تختلف أهميتها من وظيفة لأخرى ومنها:

1 - مدرس في مدرسة الفلاح المكية ، وذلك لمادة الخط بدلاً من الأستاذ أمين إبراهيم فودة والد الشاعر الكبير الأستاذ إبراهيم أمين فودة وكان بعض التلاميذ أكبر سناً من الأستاذ محمد حسن فقي.

2 - رئيس تحرير صحيفة «صوت الحجاز» بعد سفر الأستاذ عبدالوهاب آشي.

3 - محرر في وزارة المالية والاقتصاد الوطني -، عين بها بناء على طلب معالي الشيخ عبدالله السليمان وزير المالية والاقتصاد الوطني - حينذاك.

4 - تم ترقيته إلى وظيفة رئيس ديوان التحرير بنفس الوزارة.

5 - مفتش عام مساعد.

6 - رئيس لديوان الواردات العامة.

7 - مدير عام مكاتب وزارة المالية في مدينة جدة.

8 - مفتش عام للوزارة.

9 - مدير عام وزارة المالية والاقتصاد الوطني

10 - وبناء على رغبة سامية من جلالة الملك فيصل بن عبدالعزيز - رحمه الله - تم تعيينه سفيراً للمملكة العربية السعودية في أندونيسيا وحضر جلالة الملك فيصل بن عبدالعزيز المؤتمر الإسلامي في (باندونج).

11 - ثم عاد إلى المملة العربية السعودية وأمره جلالة الملك فيصل بتأسيس ديوان المراقبة العامة، وكان ذلك بعون من الله سبحانه وتعالى ثم دعم الملك فيصل، ثم استقال لأسباب صحيه.

12 - عين بعدها رئيس مجلس إدارة البنك الزراعي.

13 - يعتبر الاستاذ الفقي أول مدير عام لمؤسسة البلاد الصحفية، يضاف إلى ذلك إدارته للتحرير.

14 - ثم صدر معالي الشيخ حسن بن عبدالله آل الشيخ وزير التعليم العالي - رحمه الله - بتعيين الاستاذ الفقي مستشار للمجلة العربية.

15 - وقد تفرغ الشاعر قبل وفاته سنة: (1425هـ - 2004م) للأدب والفكر والإشراف للأدب والفكر والإشراف المباشر على طباعة كتبه ومؤلفاته وتنظيمها[10].

إن الفقي حركة لا تهدأ، ومن رجال العمل والفكر شخصية كبيرة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ وإجلال وعلم وثقافة والأستاذ الفقي شخصية معروفة، وهو يفيض بالنبع الدائم المتجدد، ويحلق بنا فوق هام السحب ليشدو بقصائده الرائعة الابداعية ، ويهبط بنا إلى قيعان البحار والمحيطات لنتعرف ونقرأ من هناك قدرة وعظمة المولى جلَّ جلاله.

ويرسو بنا على شواطئ الأمان لتستقر مناخات نفوسنا المتعطشة إلى العمق والأصالة، وعندما يثور بركانه يخرج لنا الرماد الغني بالمعادن والثروات، لتسمح لك عبور الجبال والوصول إلى مرتبة السمو والشموخ.

هذه هي شخصية الفيلسوف.. الشاعر محمد حسن فقي وفي داخلها كل عناصر الحياة والفن والمعاني النبيلة والأساليب الجميلة، وهى لا تخضع لقواعد الحقد والحسد والغيرة، حقاً تخضع لمبادئ وقيم الإسلام الحنيف.

تشعر في شخصيته بالبصيرة والإحساس المرهف، إنه يجد ويُلح، ويمضى في الجد والإلحاح حتى يخرج بمنظومة شعرية رائعة فيظفر بما يريد.

لن تجد بيتاً في قصائده يحمل معنى الحميَّة أو الطيش، نجد أمامنا مهارة شعرية منقطعة النظير. نستمتع في قراءة قصائده بالقواعد النحوية، والقواعد الجمالية وأؤكد من جديد أن الفقي

لم يتخذ شعر المديح وسيلة إلى الكسب، أو لينال الجوائز والعطايا الجزيلة بل تجده يتشفع لإنسان عبر شعره، ونقرأ في شعره الاعتذار والشكر والعتاب والصبر وذكريات الصبا ووصف الشباب، والحنين الرائع إلى مسقط الرأس والحب والجمال والوصف فلقد وصف الكثير من الأشياء التي وقعت عليها عيناه، وقال الكثير في الغزل والوجدانيات، واهتم بالخصائص المعنوية بمعانٍ واضحة وعميقة بعيدة عن الغلو والمغالاة والمبالغة في ذلك دون تبديل للحقائق ولا يعرف الرياء والمدارة، وشعره بعيد عن سخافة التلفيقات وركاكة الابتذال.

إن فكرة الناس عن أديب أو شاعر والحكم عليه والتأثر به تكون عادة مختلفة من شخص لآخر نتيجة العناصر المكونة لتلك الفكرة التي كونت عنه.

وهذا الأمر يدعو بإلحاح شديد إلى ضرورة تكوين الرؤية الحقيقة لتلك الشخصية الأدبية، ومعرفة معطياتها الأدبية وإفرازاتها الفكرية، والإلمام بما حفلت به حياته الأدبية من فعاليات ودراسة مكوناته ومؤثراته الفكرية.

لأن تلك الشخصية قد تكون مدرسة ذات مذهب يلتزم به قولاً وكتابة وسلوكاً لذلك نرى ضرورة الاهتمام بالثروات الأدبية والفكرية التي خلّفها الآباء والأجداد وبالذات الرعيل الأول.

ويجسد شعره صوراً تكتسب صفة الشمولية الإنسانية ولم ينحسر ضمن إطار الذاتية فكان الألم في نفسه صادقاً يتفاعل مع الأحداث في خضم الحياة ولا يلبث أن يحيلها إلى رسوم نابضة بالحيوية يجرى فيها دماء الشعر العربي الفصيح وماذا كنا ننتظر في شعر

الأستاذ الفقي. غير المسحة الحزينة ليؤكد لنا صدق الإحساس في نفسه والذي ينطبق على الكثيرين في هذه الحياة.

والشاعر محمد حسن الفقي.. شاعر متعدد الأغراض الشعرية فالتجربة لديه قد صقلتها الثقافة وارتفعت بها المعاني السامية التي تنشد الفضيلة وتسعى إلى تدمير الرذيلة والسفالة والصورة لديه مغلفة بالحزن فهو شاعر الغزل وشاعر الإسلام وشاعر الوطن وشاعر الأمة وشاعر الإنسانية في كل بقاع الدنيا ينزف من فكره عصارة فكره وعمره ليسود الأمن والسلام والحب ربوع المعمورة.

الظواهر الفنية في شعر الفقي:

ظهرت شاعرية الفقي مبكراً في سن الثانية عشرة من العمر ونظم قصيدة «فلسفة الطيور» التي نشرت في مجلة الحرمين وهو تلميذ بمدرسة الفلاح المكية يقول فيها:

قال طير لآخر وهو يشدو ... ببديع الألحان والنغمات
أيها الغرُّ كل هذا سرور ... وابتهاج بزور هذه الحياة
قد لعمري أفرطت في طلب العـ ... ـيش وبالغت في هوى اللذات
أظننت الرياض تهزأ بالدهر ... وتبقى على النوى نضرات
أم توهمت أنما الخلد شيء ... مستطاع فلم تفكر بآت
لا فإن الرياض تذبل والعمر ... وإن طال فينتهي بممات
فدع الغفلة التي أنت فيها ... وأحذر الدهر فهو ذو سطوات
وامش نحو الغديرجمعاً نصلي ... وإلى الله نرفع الصلوات

والشاعر شخصية أدبية وفكرية له مكانة متميزة في المجال الفكري والأدبي كتب في شتى القضايا إنه موهبة أصيلة صادقة استفادت من كل المعطيات والإفرازات الحياتية الشاملة، ولم

تخدعها المنغصات والموجات العصرية، صاحب إنجازات لا تندثر ولا تتوارى إنه الشاعر الذي يمثل أدبه تجارب حياتيه وعاطفية ذاتية وأفكاراً لاتخرج عن النطاقات الذاتية المستمدة من القيم والمبادئ الإسلامية المتفاعلة مع الطبيعة.

الاغتـــراب

معنى الغربة لغوياً:

إن معنى الغربة في المعاجم العربية يشير إلى أكثر من دلالة أبرزها وضوحاً تلك التي ترتبط بالمكان والانتقال عنه فالأزهري في تهذيب اللغة يشير إلى هذا المفهوم بقوله (يقال: الغرب الذهاب والتنحي ، ويقال أغربته وغربته إذا نحيته) والغرب أيضاً هو التنحي عن حد الوطن ويشير الجوهري في الصحاح إلى هذا المعنى بقوله (التغرب النفسي عن البلاد أَغَرَبَ عني أي تباعد) كذلك يشير ابن منظور في لسان العرب إلى هذا المعني بقوله (الغربة والغرب النوى البعد ويقال أغربته وغرّبته إذا نحيته وأبعدته والتغريب النفسي عن البلد إذن ، الغربة هي أبعد والتنحي(11).

وظل مفهوم الغربة يتردد صداه عند كثير من الشعراء على مدار التاريخ كلما حلت نكبة أو وقعت واقعة يشعر فيها الشاعر بالوحشة والغربة فيعزف على أوتار شعره مصوراً حاله وما آل إليه سواء كان هذا الاغتراب على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي، وقد رأينا صدى ذلك بوضوح في شكوى المتنبي وابن رزين البغدادي وأبي فراس الحمداني ، وابن زيدون وفي بكائيات البارودي وشوقي

فالغربة والاغتراب خط أصيل في خطوط الشعر العربي وأغراضه المتعددة[12].

فمنذ الأزل شعر الإنسان بالاغتراب بمجرد أن نبضت الروح في الجسد، وظل من حيث يعي أو لايعي يقاوم هذا الشعور القاسي بأشكال تعبيرية شتى، ومن هنا كان اغترابه معضلة أزلية ليحمل هذا الإنسان في شعوره تراجيدياً وجوده الآدمي فكلما حضر الوعي بعمق زاد الشعور بالاغتراب[13].

وكلما انفتحت الرؤيا أكثر زادت إمكانية المقاومة حضوراً، مقاومة الاغتراب الداخلي وعوامل السلب الخارجي معاً ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الصراع بين عوامل الحضور والغياب ، بين تحقق الوجود والشعور بالعدم إذا لا يتحقق الانسجام إلا من خلال القيمة المعنوية التي يبحث عنها الإنسان عموماً والشعراء بوجه خاص، كل حسب رؤيته/ وما يمتلك من قوى ذاتية وفنية يحشدها لتحقيق خلاصة في الحضور الذي «يتشكل في فتنة الفن وجوهره وجمالياته مقاوماً الزمن وفناءه إلى زمن الشعرية الذي لا ينصاع لقيود أو حدود».

ويعد الشاعر محمد حسن الفقي في طليعة شعراء الوجدان السعوديين غزارة في الانتاج، سلاسة في الأسلوب، جمالاً في صياغة المضامين الشعرية، وبوحاً متدفقاً في الانفعالات والأحاسيس، وقدرة فائقة على التصوير الإبداعي عما يختلج بين جوانحه المرهفة من الأفراح والأحزان، وبما أن الاغتراب في الشعر هو أحد مظاهر الشعر الوجداني وحيث أن الفقي أبدع وأجاد في وجدانياته ، فإنه يمكن القول إنه من أكثر الشعراء السعوديين اغتراباً في شعره ولعل

لطبيعة حياته والظروف التي عاشها أكبر الأثر في تشكيل هذا الاتجاه وتنميته لديه، إذ إنه فقد أمه في طفولته المبكرة الأمر الذي فقد معه حنان الأم وعطفها فكان مغترباً في طفولته عن بقية أقرانه، ثم إنه رزئ في ميعة الصبا بفقد والده الأمر الذي جعله يشمر عن ساعديه وينزل إلى ميدان العمل طلباً للرزق فكان إن اغترب عن حياة الشباب بكل ما فيها من لذة ومتعة ورونق وبهاء «ثم اغترب في حياته العملية حيث عمل سفيراً خارج البلاد لذا لا غرو أن طغى الاغتراب على شعره فكان له النصيب الأوفى من تعابيره وأحاسيسه».

وتبدأ غربة الشاعر عندما يعلن عن حيرته في هذه الحياة:

أتيت إلى الدنيا وما كنت مختاراً ... ولو أنني خيرت ما اخترتها دارا !!
فلو كنت لم أخلق لما كنت آثماً ... ولا كنت مغروراً ولا كنت مهذارا
ولو أنني لم آتِ كنت هباءةً ... في تبتغي أهلاً ولا تبتغي داراً
ولا تبتغي المال الذي يسكر النهى ... فما تحتوي خزياً ولا تحتوي عاراً !!!(14)

وتغص روحه بمشاعر الغربة ، وتمتلأ جوانب نفسه بالألم بينما يظنه الناس ناعم العيش سعيداً بما آتاه الله من المال والولد والشهرة وما يتبعهما من مغريات الحياة:

لست أشكو اغترابا وأرى وإن جا ... رت، وأشكو اغتراب فكري وحسي
فهما ضائعان في زحمة العا ... لم هذا، وضائعان بنفسي
هذه غربة تمزق مني ... حين أضحي ما بين أهلي وأمسي
حين أطوي على الشفار جنوبي ... غير ناج منها بدرع وترس
ورفاقي حولي يظنون أني ... ناعم بالحياة ، جم التحسي
أي نعمى لمن يقيم على الشجـ ... ـو، ويقتات من أمنا ليل حدس؟
عاش يهنو إلى يراع وطرس ... فإذا الكرب في يراع وطرس(15)

وتـزاد غربة الشاعر وحشة تضيق بها نفسه وتجعله يضيق بالحياة وينبذ كل ملذاتها وتصور قصيدته «عذاب الحير» شعوره بالاغتراب حتى عن نفسه وهروبه منها(16).

لم لست أقنع في الحياة ملل بكل أوطار الحيــاة ؟
لم حين تمنحني الهبات ، أضيق ذرعاً بالهبــات ؟
ويشوقني الحرمان ثم أضيق الحرمان من كلفي بذاتي
ويحى فما أشكو سوى أني أعيش بلا ثبات

ويضيق الشاعر بمجتمعه وما يموج به من أحـداث ومواقف، حولت الإنسان الوديع إلى صقر جارح، والطيور المغردة يفتك بعضها ببعض إنه عالم آخر يترفع عنه الشاعر ليغترب في مجتمعه.

أحس بأني كنت في غابر الدهر — هــزاراً يغنـي للثمار وللزهر
وعشت كذا حيناً من الدهر شادياً — ولكنني طوردت من جارح الطير !!
فخفت من الصقر المحلق ضارياً — فقلت : الا ليتني كنت كالصقر !!
فأمسيت صقراً يستبيح فرائساً — ويفتك بالمنقار منه وبالظفر !!
ولا ينثني حتى عن الأم طوردتْ — فلاذت بأفراخ وزغبٍّ إلى الوكر !!
وأزعجني صوت الضمير فشدني — إلى الحسن يهفو للحنان وللفكر

وفي قصيدة «أطـوار» يلح على المعنى نفسه ليشعرنا بعمق الاغتراب الذي تغلغل داخل نفسه ، فإذا به صقر لا رحمة فيه بعد أن كان طيراً أليفاً(17).

تخيلت أني عشت من حقبة — وأن حيـاتـي واقــع يتكرر
فقد كنت طيراً في الفضاء محلقاً — يفيء إلى ألف به العيش أخضر
حنـون فما تلقاه إلا مـغـرداً — ومن حوله الأشجار تشدي وتثمرُ
ومرتْ سنون أو قرون تصرمتْ — عليَّ وما أدري فإني مسيَّر !!
فإذا أنا صقر في الفضاء محوم — لـه صولة مختالة تتبختر !!
يفتش في أجوائه عن فريسة — بلا رحمة ينقض ثم يسطر !!

وبما أن الشاعر قد عاش يتيمافقد شكل اليتم في حياته علامة فارقة ، وملمحاً حياً أثر في مسيرة حياة الشاعر، وغير نظرته للحياة فشعوره بالفقد وشعوره بالخوف واحتياجه للأمان كل هذه المشاعر كسرت قوته، وشرخت حياته فلا غرابة أن نراه يمقت سلبيات الحياة ويحتقر ملذاتها الواهمة ويطمح إلى المجهول المحبوب ويترفع عن مغريات الحياة التي لم ينعم فيها سوى بالفقد والاغتراب يقول[18]:

ليتهم يعرفون أن نصيبي — من حياتي تقزز ونفور
كل نفس رأيتها تشبة الهوة — يخفي أهوالها الديجور
يتراوى فيها العَميُّ فتطويه — ويتبو من التردي البعير

وفي قصيدته «عذاب الحيرة» يبث شكواه عن غرابة اليتم التي عاشها في طفولته بنغم حزين بال[19].

كليل عشت بلا حب ولا أمل — كالفقر عاش بلا ماء ولا شجر
أنا اليتيم !! وما تحصى عشيرته — لكنني بينهم عود بلا وتر
يكاد يسحبني من ليس يعرفني — من التبلد تمثالاً من الحجر !!
المال والمجد أوهاق لمرتقب — وليس فوق أديم الأرض من وطر !!
قد اغتربت بداري غير مؤتنس — بهاوأمسيت من أهلي على حذر !!
أهيم على وجهي فما أنا منتم — بهاوأمسيت من أهلي على حذر !!
أهيم على وجهي فما أنا منتم — إلى الروضتين مثل الآمنين ولا القفر!!
ويسلمني خوفي إلى السهر تارة — وأخرى إلى النوم المفزع بالشر!!

وظل يعيش الشاعر في غربته حياة الطائر والغدير والزهر[20].

وأنا اليوم كالغريب فقد كنت — غديراً وكنت طيراً وزهراً !!
وعقاباً يخافه الطير رهيباً — وكنت في القفر صخراً
أي عمر هذا؟! وهل كان خيراً — يشتهيه الأنام أم كان شراً؟!!

ومع تزايد حدة الاغتراب وتمكنها من روح الشاعر وخذلان الرفاق والصحاب له ، وقسوة المجتمع وتنكر الكثيرين له رغم وفائه لهم تبقى الحبيبة طوق نجاة بين أمواج الغربة المتلاطمة فيكثر من مناجاتها في محاولة منه أن يطرب الوجدان ويحركه. كما كان يكثر من صيغ الاستفهام والتساؤلات ويتفنن في محبوبته ويطلبها أن تسأله عن أسباب ودوافع غربته(21):

اسأليني ما الذي يجعلني هباء ؟!
واسأليني ما الذي يسعدنـي
وأنا أبصر ولي السعــداء ؟
واسأليني عن دواعي عزلتـي
أفكانت جفوة أم خيــلاء ؟
وإذا آثرت أن لا تسألــي
فدعيني أوثر الداء العيــاء؟
أنا وحدي في اعتزالي ذائــق
لذة الروح ابتعاداً واحتواء !!

الظاهرة الثانية: الفن القصصي

مدخــــل:

إن الأسلوب القصصي من أسبق الأساليب الأدبية إلى استجلاء صور الحياة الاجتماعية ، ورصد تفصيلاتها المثيرة الحية بأسلوب فني يجذب اهتمام القارئ ويثير انتباهه.

وهو إلى جانب ذلك يعد شكلاً من الأشكال المعمارية في بنية الحدث ، والتي تؤكد معنى الوحدة المتسلسلة والتلاحم المنطقي بين تجربة الأديب وتعبيره ، وذلك من خلال سرد واقعة معينة، أو موقف ذاتي بنسج فني مثير ، يتابعها المتلقي بشغف ومتعة، وينساق وراءها حتى تتأزم الأحداث فيها فتقترب أحياناً إلى ذروة التعقد حينها يترصد المتلقي بلهفة حلها وحليتها.

وأحياناً أخرى قد لا تتضمن أية عقدة بل تصاغ دون أن تتشابك أحداثها صياغة تتيح للمتلقي الاندماج في جوها ومحيطها ، والفضل في ذلك يعود لتجسيم المواقف وتصوير المشاعر وسرد الخواطر حسبما تجري في العقل الباطن.

تعريف السرد لغة:

السرد في اللغة هو تقدمة شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض والسَرد: ضمك الشيء بعضه إلى بعض نحو النظم وما أشبهه، ومنه قولهم: سرد الدِّرع أي ضم حديد بعضها إلى بعض وفي التنزيل: «وقدر في السرد»، والمسد: المنظم من خرز أو غيره.

السرد: الثقب والمسرودة: الدرع المثقوبة.

والسرد: اسم جمع للدروع وسائر الحلق وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وسردت الصوم أي تابعته وقيل

لأعرابي أتعرف الأشهر الحرم ؟ فقال: نعم ثلاث سرد وواحد فرد. فالسرد : ذو القعدة وذو الحجة والمحرم، والفرد: رجب ، والسرندي: الشديد والأنثى رنداة.

السرد: الخرزُ في الأديم: والتسريدُ مثله، والمسردُ: ما يُخرزُ به، وكذلك السرادُ والخرز مسرود ومسرد وكذلك الدروُ مسرودة ومسردة وقد قيل: سردُها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض ويقال: السردُ : الثقبُ والمسرودة: الدرع المثقوبة والسردُ: اسم جامع للدروع وسائر الحلق[22].

اصطلاحاً:

يعد مصطلح علم السرد أو السردية (Narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشتمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

بدأ علم السرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد فلاديمير برب (1928/1368) في عمله الموسوم بـ: (مورفولوجيا الخرافة) الذي يحلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، (والوظيفة) عنده (عمل) الشخصية وقد حصر الوظائف في (31) وظيفة في جميع القصص.

صاغ تودرون مصطلح «علم السرد» لأول مرة عام (1969م) في كتابه: (قواعد الديكاميرون) وعرفه بـ(علم القصة)، وأنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في

محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي، نذكر منها على سبيل المثال لاالحصر نحو القصة لتودوروف، وبارت ، وغريماس، وعلت السرد المرتكز على الخطاب لجينيت وبال وستانزل.

أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين والصحافة والممارسة القانونية، والتربية، والسياسية، آخراً لدرجة أن معظم المنشورات عن موضوع السرد في هذ الأيام تبدأ بعبارة مثل (السرد في كل مكان) أو (القصص في كل مكان حولنا).

وبالنظر إلى حقيقة أن معظمنا يتفق على أن الواقع كما نعرفه ليس مُعطىً مدركاً بالحواس بل إنه بناء ذاتي، يبدو أن السرد في كل مكان حولنا لأن بناء التمثيلات السردية هو أحد الوسائل التى نعطي بها شكلاً ومعنى للواقع الذي ندركه. السرد: هو بعبارة أخرى طريقة أساسية «للتفكير» أو «أداة المعرفة».

والأسلوب القصصي عند الفقي من الأساليب الفنية التي تميز بها وأظهر فيها براعته الفنية معتمداً على أفكاره العميقة التي جسدتها تجاربه مع الحياة مما جعل لها نكهتها الخاصة إلا أن بعض القصائد التي نسجها الشاعر بأسلوب قصصي اقترنت وربما بالشتائم وربما يعود ذلك كما ألمح عدد من الذين تناولوا شعره إلى تأثره بأبي العلاء المعري، وتأثره كذلك بشعراء آخرين مثل أبي فراس الحمداني وفؤاد الخطيب كما صرح بذلك صديقه الشاعر حسين عرب ومن تلك القصائد التي تقرأ من عناوينها ومطالعها ذلك الهاجس المتشائم في قصيدته «قصة رباعيات» التي بلغ عدد رباعياتها (360) رباعية يقول[23]:

قست نفسه فهو لا يرحم
وكان يذل الذي لا يخدم
وقالت له زوجه ذات يوم ، وكانت ترق ولا تظلم
لماذا ضربت الصبي الضعيف إلى أن تقطر منه الدم
فقال لها : لا تطيلي اللجاج: فإني هنا السيد الضيغم.

وقد تناول الأسلوب القصصي في شعر الفقي الدكتور/حسن بن فهد الهويمل فقال عنه[24].

(في شعر محمد حسن فقي تبدو نزعة قصصية وصفت بأنها حلوة رائعة ترتفع بشعره إلى قمم الفن).

وقصيدته (جحيم النفس) من أدق الأمثلة على نزعته القصصية وفيها يراوح الشاعر بين الحوار والحكاية والسرد والرواية الوصفية.

والقصيدة تدور حول المرأة والحب الماكر، وقد حاول الشاعر فيها تفجير الشعور النرجسي بالفطرة مما جعله محور الصراع في هذا العمل والشاعر يُصعِّد هذا الإحساس في كثير من أعماله، ولاشك أنه استفاد من أسلوب المعري في رسالته، والزهاوي في ثورته، وترسَّم خطاهما في مقتضيات العقيدة السليمة فلا يعصف به الشكل ولا يجرفه الاستخفاف بالحقائق كما حصل منها ورحلته تلك لا تتجاوز جحيم النفس وعذاب الضمير:

اسبقيني إلى الجحيم فإني سأوافيك من عدى للجحيم
وأطلبي من سراته أن يكونوا عند أبوابه قبيل قدومي
أخبريهم أن الزعيم سيأتيكم فهبوا إلى لقاء الزعيم[25]

وفي قصيدة «الشهوة والندم» يتحاشى المباشرة بتعامله مع الدلالة الهامشية وجنوحه إلى تنمية الموضوع عن طريق القصص

الشعري الذي يمكنه من السيطرة على الوحدتين العضوية والموضوعية بالإضافة إلى وحدة الشعور[26].

جاءت إليه وفي محاجرها دمع .. وبين ضلوعها شجن !

تتعثر الألفاظ في ضمها ويميد من رعشاتها البدن !

هي فرع دوح كان يسعدها في ظله الأمجاد والمنن !

ألوى الزمان به فَصَوَّحه وكذاك فينا يفعل الزمن !

***

قالت له.. يا سيداً شملت آلاؤه بسخائها الناسا

يهب الجزيل بلا مطالبة بجزائه.. ويخفف الباسا

ويبدع الشاعر في تنمية الصراع بين الشهوة والندم مستعيناً بقدرته التشخيصية محاولاً الوصول إلى تقرير القيم والمثل بما يحدثه من استجابة شعورية عند المتلقي وفي هذه القصيدة تجاوز الرباعية إلى الخماسية حيث وزع أبياتها إلى خماسية يختلف فيها الروي بعد كل خمسة أبيات مع توافق الوزن ووحدته في القصيدة كلها نلاحظ ذلك في افتتاحية القصيدة وما بعدها للتناغم مع الأسلوب القصصي.

وفي قصيدته «الحسناء والإثم»[27].

تتجلى الرؤية المعرفية والمقومات الفنية الممزوجة بالوعي بشكل ملفت للانتباه يظهر ذلك في صفاء سريرته، وغيرته على العفاف غيرة يندر وجودها في هذه الأيام التي تفشى فيها الضياع والتفريط بالأعراض وعرض الأجساد وبيعها:

فوق هذا الفراش ضاع عفاف كان بين الحسان أغلى متاع

ضاع مني في لحظة فتهاوت بإثمي من قمتي للقاع

وتطلعت للجبان الذي أمسـ ـى شجاعاً بذلتى واتضاعي
أفهذا الذي استباح عذاري ؟ وزها بين صحبه بافتراعي
يا محظي من الحياة .. فما عا د عفافي الدامي بها غير ذكرى
عاد رجساً يجلل الروح بالخزي فتمضي خجلاً ، وقد كان طهراً

والقصيدة تعبر عن فكر الشاعر وثقافته واتجاهاته بها المعاني السامية التي تنشد الفضيلة وتسعى إلى تدمير الرذيلة والسفالة والقصيدة كما نلاحظ مغلفة بالحزن والأسى والذي لا يرتقي أن يداس العفاف وتمتهن الكرامة الإنسانية وينادي باحترام المرأة وتعزيز مكانتها وتكريمها في كل مكان وبقعة. فهو ينزف من فكره عصارة عمره ليسود الأمن والسلام والمحبة، ويأتي أسلوبه القصصي في القصيدة مصحوباً بالقدرة والحكمة الفلسفية وتسليط الضوء على كوامن النفس الخفية وإظهار عيوبها وحوافزها وأسبابها وعلاجها أيضاً وقمع شهواتها ومن خلال أسلوب تحليلي عميق رائع عالج الشاعر مواطن الضعف في الإنسان والتدليل على طريقة شفاء النفس من الآثام والخطايا . إضافة لهذا فالقصيدة تكشف ضعف النفس البشرية وانزلاقها في طريق الشرور والآثام ثم صحوتها بعد فوات الأوان، فضلاً عما اتسم به الأسلوب القصصي من روح الأدب الإسلامي الرفيع ويعكس كذلك النزوع الفكري والديني لدى الشاعر وتجاربه المتنوعة المشارب والشيات ونزوعه إلى التساؤل الممزوج بالتكامل والقصيدة تمثل نمطاً من الفيض العقلي الذي يمزج بين الأدب والفلسفة إضافة للصياغة الفخمة في الأسلوب القصصي الذي اتبعه الشاعر والصورة المجنحة، والرؤيا الواقعية جاءت هنا بدلاً من الرؤيا الخيالية، إضافة إلى الإيقاع المنوع السلس.

وأخيراً اجتمع في هذه القصيدة السلوك العاطفي تارة ، والسلوك التهجمي تارة أخرى وذلك من باب تحريك العواطف ثم ها هو يستورد من عواطف الأشخاص أسلوب الجراح وتعريتها.

وينطبق الحال نفسه أيضاً في أسلوبه القصصي في قصيدة «حواء»[28]، والتي تمثل مصدر غواية وتعب أو مصدر هداية وراحة.

الظاهرة الثالثة: المكان

كان المكان ولازال وثيق الصلة بالشعر والشعراء منذ تراثنا العربي القديم إلى العصر الحديث إذ إن المكان يشكل بالنسبة للشاعر عاملاً لتحريك شاعريته من خلال علاقة التلازم التي تسهم في تداعي الذكريات ويفضي إلى غبراز منجز شعري يشكل قياساً ويشير إلى علاقة وتعلق الشاعر بالمكان وما يحمله من ذكريات وأشجان أو مواطن الحبيب أو الموضع الذي رحل عنه الشاعر.

ففي العصر الحديث أخذ المكان أبعاداً جديدة تضاف إلى الأبعاد التقليدية التي ألفها الشاعر في القديم إذا ارتبط الشاعر والمكان بعلاقات متعددة ومتباينة تبدو في صورة الحب أحياناً والتأثير الديني تارة أخرى ، وتوزع إلى جملة من العلاقات الاجتماعية والنفسية وهكذا ، ولكنها تكشف المحصلة النهائية في خلق نماذج شعرية يكشف عن علاقات الارتباط والنفور بين الشاعر والمكان.

وقد عمد نفر من الشعراء المعاصرين إلى توظيف المكان الذي أصبح محوراً أساسياً وجوهرياً في قصائدهم .

فالمكان يتخذ أهمية كبيرة في شعر الشعراء فقد ذكرت أماكن كثيرة ذات صلة وثيقة بتجربة الشعراء الحيانية والشعرية. وبما أن حب الوطن يتفق مع مقاصد الإسلام وتعاليمه ، وقد ورد عن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أنه ناجى مكة المكرمة ، وصرح بحبه المكين لها حينما أخرجه قومه منها ، فقال «**والله إنك لأحب بلاد الله إلى الله، وأحب بلاد الله إليَّ، ولولا أن قومك أخرجوني ماخرجت**».

ومن الطبيعي أن يتعلق الإنسان بوطنه الذي ولد فيه، وبالمرابع التي شهدت مطارح الهوى ، ومواطن الذكريات التي سجلت أيام الصبا، والشباب، وحب الأرض (الوطن) جزء من تكوينه الداخلي، وبطبعه يحبها، ويأنس بها.

امتاز الإنسان السعودي عن غيره من المسلمين في شتى بقاع العالم أنه يقطن هذه الأرض المباركة ، مما كان له كبير الأثر في بناء شخصيته، وإغناء تجربته في الحياة ، فهو يرى ملايين البشر من الأقطار التي تتوافد إلى وطنه لأداء فريضة الحج والعمرة ، وللصلاة في مسجد رسول الله - صل الله عليه وسلم - وزيارة قبره والسلام عليه.

أما بالنسبة للشاعر السعودي، فهو أكثر من غيره من شعراء المسلمين تناولاً لهذا الموضوع، وكانت مكة المكرمة والمدينة المنورة غرضاً أساسياً من أغراض شعره فليس هناك من شاعر من شعراء السعودية لم تدلف نفسه إلى الأماكن المقدسة في مكة المكرمة والمدينة المنورة ،وليس هذا الأمر حكراً على الشعراء السعوديين وحسب، إنما هو عند جل شعراء العرب، لكن الشعراء السعوديين أكثر التصاقاً، فهم يشاركون الآخرين في التقديس، وتعظيم المشاعر، ويزيدون عليهم بالانتماء التاريخي للوطن، والاستيطان الواقعي، فهم يستشعرونها، ويحملون راية الإسلام ، ويذودون عنها.

عند الشاعر محمد حسن فقي فالمكان لديه يمثل شيئاً وهو يتحدث عن أشرف وأطهر بقاع الله في الأرض «مكة المكرمة» وليس مجرد ساحة للعرض فقط أو تقليداً لنمط سار عليه الشعراء القدماء والمحدثين إنها مسقط رأسه ومرتع شبابه وذكرياته وموطن شيخوخته فحديثه هو حديث القلب للقلب.

لقد صور لنا لحظات الحب واليأس والهزيمة والغربة وتفاعل مع المكان تفاعلاً دينياً واجتماعياً وثقافياً وقد حظي المكان في شعره بعناية خاصة ، وقد حظي المكان عنده بحضور طيب ونال عنده النصيب الأوفر وقد تجلى ذلك في شعره وتفسير هذا الحضور للمكان هو أن الشاعر يألفه المكان الذي يعيش فيه أو يزوره ، ويرتبط معه بكل وشائج القربى ويحرص على إبراز عناصر الجمال فيه، وعمد إلى محاورته ومنجاته ، والحق أن الفقي استطاع أن يجعل من نفسه طاقة تتفاعل مع المكان وتتحدد به وتحبه وتقدسه ، وتحس بجمالياته وتذوقها ، ومن ثم صاغ كل ذلك إبداعاً شعرياً.

يستهل بعض الشعراء عادة قصائدهم بمقدمة غزلية تنطلق منها نواة القصيدة ومصدرها خيالهم أو واقعهم الحياتي ، فيبدؤون بطرح أفكارهم ، وهذا هو النمط التقليدي للقصيدة العربية، إذ يبدأ الشعراء قصائدهم بالحديث عن المحبوبة حتي يصلوا إلى أغراضهم الذي أنشؤوا من أجله قصائدهم.

أما الشاعر السعودي - بصفة خاصة - فنجد لديه صورة أخرى للمقدمة الغزلية، وهي إضافة لتلك الفتاة التي يهيم بحبها ويتغنى بمحاسنها ومكانتها، هناك محبوبة أخرى، ومن طراز آخر، وهي مكة المكرمة فلقد عشقها وهام بها ورآها محبوبته الأولى والآخيرة.

ومن هؤلاء الشعراء الشاعر محمد حسن فقي الذي صور محبوبته المكانية «مكة المكرمة» بالمرأة الحسناء التي لا يوجد على وجه الأرض امرأة تساويها في الحسن والنضارة فهى الأبهى والأجمل في عينيه من بين كل حسناوات الدنيا بحس مرهف رقيق(29).

مكتي أنت لا جلال على الأرض.. يداني جلالها أو يفوق

ما تبالين بالرشاقة والسحر.. فمعناك ساحر ورشيق !

سجد عنده المعاني فما ثم جليل سواه ... أو مرموق !

ومشي الخلد في ركابك مختالاً يمد الجديد منه العتيق !
أنت عندي معشوقة. ليس يخزي العشق منها ولا يضل العشيق!
ما أُباهي بالحسن فيك..على كثرة ما فيك من مغان تشوق!

إلى أن قال:

رب صخر في بطن واديك - يا مكة - يهفو إليه غصن وريق
لست وحدي متيماً فالملايين فريق يمضي فيأتي فريق
تتوالى عليك منهم صبابات. فيصغي لها الفؤاد الرقيق
ليس فيك الدلال يوحي به الزهور. ويغري به الجمال الطليق
لم تزهين؟ ربَّ زهوٍ من الحسن.. تجلى به علينا العقوق.

رأى الشاعر جمال المرأة الجميلة وصورتها البهية مستمداً من جمال «مكة المكرمة» فأسبغ على المكان الجامد صفات آدمية ، وكأنها ماثلة أمامه، وهذه الصور المتتابعة تظهر مدى تعلق الشاعر بالمكان المقدس، كما يتعلق العاشق بمعشوقته، فاستخدم المعاني المعنوية «ساحر» و«رشيق» و«جديد» و«مرموق» حرصاً منه على تصوير هذه البقعة بما يليق بها في أن تكون في أبهى حلة وأجمل صورة ، وانصبَّ تركيزه على التغني بمحاسنها ومفاتنها ، وهي ليست أرضاً يأنس بالعيش فيها ، بل أصبحت محبوبة ومعشوقة سرمدية، والخط في النص السابق الأفعال الضمارعة «يدني، يفوق، تبالين، يمد، يخزي، يضل، تشوق، يمضي، يأتي، تتوالى.. إلخ» فاستخدام الشاعر لهذه الأفعال يدل على الحركة والتنامي والاستمرار، وهذا يتناسب مع الحالة النفسية والوجدانية التي يعيشها الشاعر فحالة الحب والعشق لـ «مكة المكرمة» آتية من الماضي، لم تنقطع في حاضره بل مستمرة ومتجددة في مستقبله.

استأثر هذا الغزل المكاني بانفعال الشاعر محمد حسن فقي ، لأنه تحدّث عن مشاعره وأحاسيسه الواقعية ، فكشف لنا عن أعماقه في لحظات السعادة والفرح والافتخار والاعتزاز، وكشف لنا قدرة الشاعر السعودي على التعبير عن كل خلجة من خلجات نفسه، وعن كل ما يدور في خواطره، وذلك بأسلوب شائق وجميل، وارتفع بالمكان المقدس إلى مستوى التعظيم والتبجيل، وهو دليل السمو بالعلاقة العاطفية المستمدة من النزعة الدينية الإسلامية(30).

من هنا:

وبعد هذا الاستهلاك الغزلي الجميل ينتقل الشاعر إلى الفخر والاعتزاز بهذا المكان لما له من أهمية دينية وتاريخية وهي القداسة والطهارة التي حظيت بها مكة فهي مهبط الوحي على الرسول -صلى الله عليه وسلم -:

ما أباهي بالحسن فيك كثرة ما فيك من معانٍ تشوق

أنت قدس فليس للهيكل الفاني بقاء - كمثله - وسموق

درج المصطفى عليك فأغلاك.. وأغلاك من بعده الصدي

ويسترسل الشاعر مستدعياً الشخصيات التاريخية العالمية بدءًا بالرسول:

.... معقباً باستدعاء شخصيات الصحابة رضوان الله عليهم:

وقد شع منها النور في كل أمة	**وكل مكان فاستنار بأحمد**
لقد كان بدراً للدجاجير كاشفاً	**ومن حوله الأصحاب من كل فرقد**
فما كان للصديق في الناس رقة	**وحزم أطلاًّ منه في كل مشهد**
ولا كان كالفاروق عدلاً وحكمة	**فما ثم من عبد لديه وسيد**

وليس كعثمان الشهيد شهامة   على كل خصم حوله.. ومؤيد
ولا كعليٍّ جرأة وزهادة   وعلماً به الساري إذا ضل يهتدي
زهت بهم الدنيا فيارب ماجد   سخا بعد أن ولى عليها بأمجد

والمكان شريك الحديث، وشريك أيام الصبا، ورفيق الذكرى، والشاعر كأنه يعود في ظلال هذه الذكرى مسترجعاً أيام الطفولة الجميلة وما نعم به بين أحضانها(31).

درجت بها طفلاً فكانت طفولتي   تدندن في نَعمي وتمرح في دد

ويتذكر واقعه المكدود فيهرب إلى أيام الصبا يستريح من حاضره الموجع(32).

رعى الله في أم القرى وشعابها   زماناً تولّى كالسحاب المبدد
نعمت به طفلاً.. نعمت به فتىً   نعمت به كهلاً. كدر منفد
وحولي من الفتيان أكرم صحبة   نشاوى اقتداء أو نشاوى تودد
إذا قلت هيا لم أجد من تقاعسٍ   وإن قلت كلا لَم أجد من تردد
تزوقت رغد العيش فيهم وشدني   إليهم رحيق الود غَير المصرَّد
إذا دهم الخطب المزلزل بينهم   خليلاً رأى في كلهم خير مسند

والأبيات ترسم لوحة الحياة وما فيها من ألوان جميلة وذكريات لأم القرى وللرفقة الطيبة الذين يندر وجودهم ولن يأتي الزمن بمثلهم.

ومن الصبا إلى الشبيبة والشيخوخة صور متلاحقة تبعث الراحة والحزن في آن واحد وهذه رهافة لا يستشعرها سوى الشاعر(33).

وعشت بها غضَّ الشبيبة أرتوي   من العلم عن أشياخه خير مورد
ومازلت كهلاً أصطفيها وأجتدي   رضاها وما من غيرها كنت أجتدي
وأرجو أنا الشيخ المتيم بالهوى   هواها ثوائي تحت أكرم فدفد

ويصور الشاعر حزنه وأوجاعه حين تجبره ظروف الحياة على البعد والسفر والتغرب والعيش بعيداً عن هذه البقعة التي ألفها(34).

لقد كان هذا البعد يطوي قلوعه   وكانت ظلالاً في الهجير المرد
فيا كبدي بعد التفرق والنوى   تحن إلى العهد الحبيب الممجد
وقد حيل بين المحب وحبه   بنأي شتيت أو بصرف مبدد
إذا سرت في تلك الرحاب تعثرت   خطاتي بها من رائح ومجدد
فأسلمت للدهر المناوش راغماً   ليفعل بي ما شاءه الدهر حقودي

وأعظم مهيجات الحزن والألم هو الحنين والشوق للمكان وللرفاق فعلاقة الإنسان بالأرض علاقة أزلية فلم نسمع شاعراً يظهر أو يضمر الكره للأرض التي نشأ عليها وقضى فيها أيام الطفولة والصبا والشباب فالوطن والبقعة جميلة بحلوها ومرها والبعد عنها معاناه ويبلغ الحزن من الشاعر «الفقي» مبلغاً عظيماً فحنينه وشوقه لا يضاهيه شيء(35).

أه:

أمكة يا دار المشاعر والنهى   ويا موئل الأحرار من كل أصرد
أحن إلى مغناك رغم بعاده   وإن كنت عن مغناك لست بمبعد
وتهفو الحنايا مثقلات بهمها   إليك إلى ذات السنا المتفرد
وما أنا إلا بلبل في خميلة   ولكنني لولا النوى لم أغرد
أهيم بواديك اليباس وأشتهي   ببطحائه المثوى بلحد ممهد
تركتك مجفوا وماكنت حاضياً   فما كنت إلا كالسحاب المعند
فلا تنعتيني بالعقوق فإنني   كبُر إذا زودت أو لم تزود
أقدم قرباناً إليك شواردي   فكم من مغن يصطفيها ونشد

أظهرت الأبيات الحالة النفسية الكئيبة للشاعر نتيجة لبعده وحنينه لمكة والشعراء على غرار الشاعر الفقي حينما فارقوا الديار الطاهرة لم نسمع في شعرهم غير مسحة من الحـزن والشكوى والألم، وقد وصفت «سعاد محجوب» حال الشعراء على لسان الشاعر الحجازي حينما فارقوا هذه الديار المقدسة فقالت[36]: ولا يستطيع مقاومة الشوق إذا حنت روحه إلى رؤية الأماكن المقدسة فلا يهنأ له بال حتى يمتع ناظريه برؤية هذه الأماكن المقدسة.

الخاتمـــة:

أما بعد ففي ختام هذه الدراسة التي عنيت بالنتاج الأدبي في فترة الريادة بين عامي (1924م - 1964م) توصلت إلى بعض النتائج التي خلصت إليها وهي:

- أن الشعر السعودي ظهر بصورة مشرفة مشرقة فاستوعب كل الإفرازات الحياتية والمرحلية، رغم ظهور كثير من المنغصات التي تختلف معها في المنهج والهدف.
- إن الشاعر محمد حسن فقي شاعر أديب غزير الإنتاج، موفور العطاء مبدع في كل الجوانب والقضايا فيلسوف وصاحب تفكير دائب في كل من حوله وما حوله.
- كشفت هذه الدراسة عن رؤية الشاعر وفلسفته وأفكاره وخلصت إلى أن الشاعر انطلق من تجربته الشعرية والشعورية مع الحياة المحيطة به في إظهار رؤيته حول ظاهرة :-
- الاغتراب.
- الفن القصصي.
- المكان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين الذي وفقني لإتمام هذه الدراسة وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

الهوامش

(1) محمد صالح الشنقيطي - في الأدب العربي السعودي/ ط (5) دار الأندلس للطباعة والنشر 1431هـ - ص 140.

(2) انظر إلى كتاب عبدالعزيز محمد الأحيدب المسمى «الممتاز من الأحاجي والألغاز» ص 141.

(3) د/ بكري شيخ أمين - الحركة الادبية - المملكة - دار العلم للملايين بيروت (ط12) ص 216.

(4) يحيى الودعاني - نشأة الأدب السعودي في الجنوب بتعريف.

(5) مرجع سابق ص 15.

(6) راجع : د عبدالله الحامد، الشعر في الجزيرة العربية نجد والحجاز والأحساء والقطيف، دار الكاتب السعودي الرياض.

(7) الدكتور عبدالله ابو داهش أثر دعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب في الفكر والأدب بجنوبي الجزيرة العربية ، دار الحكمة الرياض ، وقد استقصى الباحث أثر الدعوة في مختلف بيئات الجنوب استقصاء شاملاً .

(8) عبدالله الحامد، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (1345 - 1395) من منشورات نادي المدينة المنورة الأدب ط 1988 من ص 64 إلى ص 87.

(9) د.حسن بن فهد الهويمل، المؤثرات الفنية في الشعر السعودي، الحرس الوطني، ذو القعدة 1410هـ، يونية 11990م الحلقة الخامسة.

(10) زهير محمد كتبي - الفقي - فيلسوف الحجاز ط 11 / 1991م جدة ص 32-34.

(11) أمل محسن العميري - الغربة والحنين في الأدب الأندلسي ص 19.

(12) طاهر العتابي والغربة والاغتراب في الشعر العربي قديماً وحديثاً ص 7.

(13) إبراهيم قهوجي/ طائر النار/ ط (1) الدار العربية للعلوم ناشرون 2013م - ص79.

(14) الأعمال الكاملة : محمد حسن فقي م/1/ الدار السعودية للنشر جده / 1992م - 1413هـ رقم القصيده 9906.

(15) الأعمال الكاملة صـ 313.

(16) السابق صـ 596

(17) المرجع السابق م/4، صـ 429.

(18) زهير كتبي، الفقي فيلسوف الحجاز ط (1) جدة دار الفنون للطباعة والنشر والتغليف ص 22.

(19) الأعمال الكاملة ص 596.

(20) الأعمال الكاملة م/8، صـ 111.

(21) الأعمال الكاملة م/7، صـ 362.

(22) د. سلام أحمد خلف - مجلة مكتبة الآداب / العدد 101، صـ 199.

(23) الأعمال الككاملة م 2 / رباعيات ص 107.

(24) عبدالله سالم الحميد - قراءة في شعر محمد حسن فقي ج/ الجزيرة - العدد 1، 11075م - بتصرف.

(25) انظر قصيدة جحيم النفس - الأعمال الكاملة م 1، من ص 222، إلى ص 225.

(26) انظر قصيدة الشهوة والندم - الاعمال الكاملة م 4، من ص 627 إلى ص 29.

(27) ينظر الأعمال الكاملة : من ص 376 إلى 380.

(28) ينظر الأعمال الكاملة م5 - ص 618 - ص 620.

(29) الأعمال الكاملة م 1 - ص 63.

(30) زهير حسن العمري ومحمد القضاة - مكة والمدينة في الشعر السعودي الحديث مجلد 35 - العدد 3 - لعام 2008م.

(31) الأعمال المتكاملة م 1، صـ 87.

(32) المرجع السابق.

(33) الأعمال الكاملة م 1، ص 87.

(34) السابق ص 88.

(35) السابق ص 89.

(36) مرجع سابق ص 488.

تعقيب علي الوشمي

الكلام الصعب

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الله، وبعد:

تتجه هذه القراءة التعقيبية الموجزة إلى إيجاد صيغة حوارية موازية مع نصوص نقدية تختلف عنها من نواح عدة، فهي مسبقة الإنشاء بطبيعة الحال، وهي ذات مدى أوسع من ناحية الفرصة الكتابية المتاحة للمشاركين فيها، وهي متفاوتة المنحى من حيث التخصص والموضوع والمنهج، فالدراسات تعالج قضايا مختلفة (التجديد/ الوزن/ خصوصية الخطاب/ التكرار)، وتناقش ثلاثة شعراء، وتأخذ مناهج دراسية تتباين في زوايا النظر.

ومع ذلك، أو لذلك، فأي قراءة تتجه إلى تتبع هذه الدراسات دون أن تنظر في هذه الأبعاد هي قراءة لا يمكن أن تّدعي المنهجية، إضافة إلى أن «الكلام على الكلام صعب؛ لأن الكلام عن الأمور المعتمد فيها على صور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه».

وفي نظرة إجمالية للأوراق يتضح فيها الولع المتفاوت للمقاربة بين موادهم الموضوعية (طاهر/ العواد/ فقي) والمحيط العربي

العام، من حيث الاجتهاد في توفير حاضن عربي كبير للتجربة السعودية، وتوشيج الصلة بين رؤى الأوراق البحثية بالمرجعية النقدية الأوسع من خلال الاستشهاد بآراء النقاد الآخرين، مع ما قد يحمله هذا من توسل بالمجموع لتدثير التجربة النقدية بوصفها قراءة للمجموع، وليست لأشخاص باحثيها فحسب. فالشنطي يشير إلى (أبوشادي والعقاد وأبوريشة) وغيرهم، والطامي يشير إلى (مدرسة أبولو والديوان والغربال)، وتتوسع الشبيلي في إحالاتها المرجعية للفضاءات العربية، على حين لا يرد في بحث العرابي إلا اسم طاهر زمخشري فقط.

* * *

لي مع الأستاذ الدكتور محمد الشنطي مقاربة سابقة لمنهجه، وذلك على مستوى سمات التعاطي مع المادة النقدية، ولكني هنا أحاول قراءة نصه النقدي الراهن بين يدي وفق ما أسلفت من منهجية، ويمكن أن تكون بداية هذا بالنظر إلى آخر سطرين من بحثه حيث يقول: «كثير من الظواهر الأسلوبية تميز الخطاب الشعري لطاهر الزمخشري في معجمه الشعري وأساليبه وصوره الفنية والمكونات الجمالية الأخرى»، وهذا القول يدفعني إلى أن أعيد النظر إلى عنوان الورقة، وهو حسب ما وصلني (خصوصية الخطاب في شعر طاهر الزمخشري). وهنا أتساءل: ما الخطاب الذي تفتش عنه هذه الورقة البحثية في شعر طاهر زمخشري، وأي مستوى من مستوياته؟! لاسيما ونحن نعلم أن مفهوم الخطاب عند المنظرين له يأخذ مسارات عدة في الدلالة، ويتداخل بين أقوال أو مفاهيم متعددة وربما تتناقض فيما بينها، فهل الخطاب المقصود في الورقة

هو الدرس الذي أشار إليه في الأخير من ناحية الظواهر الأسلوبية أو أنه تتبع المضامين التي جاءت في البداية معلناً عن دراسة الاتجاه الوجداني أو الرومانسي؟! وهو ما تركه الباحث دون بيان.

ويتبع هذا السؤال عن الخطاب سؤال عن الخصوصية التي جاءت في العنوان دون تحديد لأطرها، وحين غاب الحديث عنها ظلت تتكئ على مفهومات متعددة يحتفظ بها المتلقي دون أن يفهم مقصودها الدقيق عند الباحث.

مع ذلك كله يحفزني في قراءة بحث د.الشنطي أن استظهار المدونة الشعرية السعودية عنده أمر محسوم من خلال تجاربه النقدية ومؤلفاته المتعددة التي تتابع الإبداع السعودي، ويمكن أن أشير في هذه القراءة العابرة للورقة البحثية إلى اهتمامها بمنهج الإكثار عند طاهر زمخشري، واحتفائها بالأولية التي حققها طاهر، حيث يرى د.الشنطي أن طاهر زمخشري هو صاحب أول ديوان سعودي مطبوع؛ بل إنه يشير إلى تأثره بتونس من خلال إقامته فيها، حيث عايش المناخ الذي يتنفس الإبداع الشعري، ويتابعه في مختلف الأقطار؛ دون أن تذكر الورقة منحى آخر يتصل بهذا، وهو: هل هناك أثر تركه الشاعر في محيطه التونسي؟ فالورقة التي تشير إلى موقع الاستقبال والنمو عند طاهر مقابل التجربة التونسية لاتلتفت إلى مسألة التأثير التي قد يكون طاهر تركه هناك.

ومما يلفت في قراءة الدكتور الشنطي أنه وازن بين رومانسيتين؛ أولى تتصف بالتمرد والتحليق الحر في فضاء الخيال، ولم يكن شيوعها في الشعر العربي في المملكة العربية السعودية على النحو الذي حدث في بلدان عربية أخرى كما تقول الورقة، ورومانسية

تأثرت بالحياة الاجتماعية التي قامت على ركائز دعوة الشيخ محمد ابن عبدالوهاب «التوحيد ونبذ البدع»، أو هكذا ترى الورقة أن طاهر زمخشري قد تمثلها؛ بل يقطع الدكتور الشنطي بقوله: من هنا كان بروز الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي السعودي له ملابساته الخاصة، ثم يقول: فالمنزع الديني في نقائه وصفائه يمثل سمة من سمات الإبداع الوجداني، وهذا يطرح سؤالا: هل الرومانسية رؤية أو أدوات ومنهج يمكن من خلالها تسويق الرؤية أيا كانت؟ لأننا نجد الورقة البحثية تورد تعريفا للرومانسية لا يختلف فيه حال الشعراء مهما كانت رؤاهم الفكرية، فالرومانسية اصطلاحا: «يراد بها بصفة عامة حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعدم القناعة بما يمليه العقل والحكمة، ويندرج تحت هذا أزمات الإرادة والقلق والإفراط في الاهتمام بالذات وحدة الانفعالات والرغبة في الهروب من الواقع والحاضر» وهذا نص ينقله الدكتور الشنطي عن الدكتور محمد هلال في كتابه «الرومامنتيكية»، وهذا النص -مثلاً- يؤكد على أهمية تفسير الرؤية التي ترى أنه يوجد تناقض في الرؤية الرومانسية مع المفهوم الديني.

وتورد الورقة حديثا عن شعر المناسبات الذي ورد كثيرا عند زمخشري، وترى أنه تماثل في تجربته مع المهجريين، ثم رأى أنه يتداخل مع بشارة خوري وعمر أبي ريشة.

ومما يُلحظ في الورقة تأخير دراسة الجانب الأسلوبي، ومنها: العتبات (العنوان) مثالاً إلى منتصف البحث الذي تلاه دراسة آراء النقاد في الشاعر، والجانب النفسي والمرأة النموذج.

* * *

تأتي الورقة الثانية بعوان «التجديد في موسيقا الشعر عند الرواد بين الوعي والصدى والتمرد شعر العواد نموذجا» للأستاذ الدكتور أحمد الطامي، وأول ما تثيره هذه الورقة أن موضوعها يحيل إلى ملتقى النص في دورة سابقة، حيث انعقد ملتقى قراءة النص السابع بعنوان «خطاب العواد الثقافي والإنساني»، واستمر عدة أيام كانت إحدى الجلسات متخصصة في دراسة الريادة الشعرية والتجديد العروضي وشعر التجريب، وتحدث فيها مجموعة من الزملاء، وشارك الدكتور الطامي في رئاسة إحدى الجلسات، علماً أن هذه الورقة لم تعُدّ إلى أي من الدراسات التي قدمت في الملتقى السابق.

تستفتح الورقة رؤيتها بالإشارة إلى مدرسة الصبان التي ينتمي إليها عدة شعراء منهم شاعرنا الذي تجعله الورقة الأبرز من بين هؤلاء، وتؤكد على أنه جزء من المدرسة، ويمثل ظاهرة شعرية في زمانه.

وتنطلق الورقة في الصفحة الثالثة إلى أن تجعل دواوين العواد ومحاولاته الجريئة تمثل بحق ذروة إنتاجه الشعري نحو التجديد كما تمثل في الوقت نفسه ريادة في التجريب الشعري ليس في الحجاز وحده أو السعودية وحدها؛ بل في الجزيرة العربية عموما كما تقول الورقة، ثم تستمر الورقة في وصف التجربة العامة للشاعر (المضمونية بشكل أخص)، إلى أن يبدأ الحديث عن أشكال التجريب الشعري على النحو التسلسلي الآتي: الشعر المرسل، والشعر المقطوعي، وأسلوب المثنيات، والمثلثات، والقصائد المقطوعية، والقصائد الموشحية، وطريقة مجمع البحور، والتفاعل مع نص قديم، ومحاولات مبكرة لشعر التفعيلة. واللافت في هذا الاستعراض أن الجزء الخاص

بمتابعة أشكال التجريب الشعري خلا من الإحالة إلى ما مرَّ في العنوان سواء في تجارب الرواد بشكل عام أو في رؤية العواد من حيث ربط التجريب بالوعي أو الصدى أو التمرد؛ بل إن الورقة تشير في الشعر المرسل إلى نموذج أو محاولة واحدة في قصيدة «ثورة محب» من ديوان «الآماس»، وكذلك في طريقة مجمع البحور حيث عبرت الورقة عن تميز شاعرين، هما العواد ومحمد حسن فقي، ولكنها تشير إلى قصيدة واحدة كتبها العواد على طريقة مجمع البحور بعنوان «مع البدر»، وأما في التفاعل مع نص قديم، فالورقة تحكم بأنها تجربة طريفة ابتدعها العواد في قصيدة واحدة، وهذا يبعث سؤالاً عن مفهوم التميز أو الطرافة أو الابتكار في رؤية الورقة، حيث يمكننا أن نجد من يصفه بالفشل مثلا، أو أن التجربة غير مكتملة، أو التجريب بمعنى الضعف، وذلك لأن الشاعر إنما قال ما قاله مرة واحدة أو مرتين فحسب، ولو رصدنا التجارب المنفردة للشعراء بشكل عام ودرسناها ربما نحكم عليها بالتميز، ولكن آخرين قد يرونها فشلاً لأن الشاعر نفذها مرة واحدة، والورقة تتنبه إلى هذا في بعض المواضع، فتلتقط هذا المعنى، ولذلك تقول: لم يواصل العواد هذه التجربة الجديدة التي لو طورها لكانت نمطاً جديد من أنماط المعارضات الشعرية.

من جهة أخرى، فلم تتضح رؤية الورقة النقدية من حيث توصيف جهد العواد؛ هل هو من الجهد الواعي أو الصدى أو التمرد، ولكنها تُلمح إلى زوايا من القول في هذا، فهي عند استفتاح الحديث تعبر بكسر نمط القصيدة، ثم تكتفي بالتعبير عن التجريب طيلة البحث، أو في مواضع كثيرة منه، إلى أن تعود مرة ثانية، وتشير إلى أن العواد

أقدم على كسر الشكل الخارجي التقليدي لكتابة القصيدة، وأما الرأي المباشر للورقة فإننا نجده في الخاتمة على حين أن التعبير عن الرواد جاء في المقدمة فحسب، وجاء ثانية في سطر يتيم قبيل الخاتمة أشارت الورقة فيه إلى أن العواد لم يكن الوحيد في هذه التجارب الشبيهة بشعر التفعيلة؛ بل شاركه شعراء، مثل: طاهر زمخشري وحمزة شحاته.

أما الخاتمة التي أسلفت القول فيها، فهي موطن التحليل الفعلي في الورقة البحثية لتجربة العواد الشعرية، حيث صرحت الورقة أن قصائد العواد في دواوينه الثلاثة الأولى خرجت عن نمط القصيدة العمودية السائد خروجا واعيا ومدركا لثراء موسيقى الشعر العربي مع مهارة في تقنيات كتابة قصائد التجريب والتجديد الشعريين، ثم أشارت إلى تأثره بالمهجريين والديوانيين في البحث عن أشكال جديدة، واحتفت كثيرا بموقف العواد وروحه الثائرة المتمردة، ووعيه المبكر لأزمة الشعر في عصره، فكانت موسيقى الشعر أولى مواجهاته في سعيه نحو التجديد وكسر قيود القصيدة العمودية الصارمة، وتخرج الورقة بأن تجارب العواد المتنوعة والجريئة هي الأقوى تأثيرا في تجارب أقرانه المجددين، وهي التي مهدت السبل أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء للاندفاع نحو التجديد - كما تقول الورقة دون تعليل واضح - ، ولئن أشارت الورقة إلى أن بعض القصائد ضعيف إلى درجة الركاكة؛ فإنها أشارت إلى أن الموقف الشعري التجريدي لم يتصل بالشكل والموسيقا فحسب، وإنما تطرق إلى هذا وتطرق إلى الموضوعات التقليدية، وهم الوطن والمجتمع اللذين غرق فيهما الشاعر.

ولعل مما لم يتضح فيه الموقف بشكل متكامل هو الموقف من رؤية العواد التجديدية، فبحسب الورقة، فإن العواد «لم يتمكن من تأسيس أسلوب شعري جديد متميز، ولم يضف جديداً إلى تجارب المهجريين وشعراء الديوان وأبولو»، وهو بحسبها أيضا «الأقوى تأثيراً في تجارب أقرانه من المجددين، وهو الذي مهد السبيل أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء السعوديين خاصة للاندفاع نحو التجديد الشعري»، وغيرها من مقاطع توحي بالتفاوت في الموقف في توصيف ما قام به العواد على مستوى المضمون والشكل؛ بل وعلى الموقف العام في الرؤية الشاملة إلى الحياة.

* * *

يمثل بحث «قراءة في تجربة الرواد في الأدب السعودي الشاعر محمد حسن فقي أنموذجا» للدكتورة ليلى شبيلي نمطاً من البحوث التي تتأسس على الرؤى الانطباعية العامة، وينطلق من مرجعية ثقافية تؤمن بامتلاك الجودة، أو تنمط ذاتها بوصفها الأميز، ولذلك تجيء أحكامها انطباعية منحازة؛ بل ويدفعها هذا الموقف إلى أن تطلق الأحكام دون تعليل.

تبتدئ القراءة دون تحرير لمفهوم الريادة، أو وضع رؤية دقيقة لمفهوم الأدب الذي تتجه إليه الورقة، وإن كان العنوان قد أشار إلى نمذجة الشاعر محمد حسن فقي، أو التركيز عليه بوصفه البعد الرئيس للبحث (يبدأ ذكره ص 20 ومجمل صفحات البحث 47)، فقد ذكرت الورقة في الصفحة الخامسة هذا النص «دراسة الموضوعات المستحدثة في الأدب السعودي لا يمكن النظر إليها من زاوية الفن الشعري وحده ولا من زاوية الفن النثري وحده فكلاهما الشعر والنثر

كلا لا يتجزأ، ويصعب على باحث - إن لم نقل يستحيل - أن يفرق بين هذين اللونين من التعبير»، وهذا الرأي يطرح سؤالاً حول مستوى الدراسة التي قامت بها الباحثة حين خصصتها في الشعر، وهي التي ذكرت باستحالة دراسة موضوع في الشعر وحده.

وتكشف المقدمة أنها تنطلق من حس التحيز للأدب السعودي، فهي تقول في الصفحة الأولى: «كان لظهور الأدب السعودي بصورته المشرقة والمشرفة ما جعله يستوعب كل الإفرازات الحياتية والمرحلية»، ثم تقول: «إن مستويات العبقرية العربية السعودية تفوق مستوى غيرها في بعض الأنحاء العالمية، وهذا بفضل نجاح هذه العبقرية في تغيير أسلوب الحياة والحضارة ليتماشى مع قيمنا ومبادئنا»، وتبعا لهذه الرؤية المنحازة للأب السعودي، نجد الورقة تقول: «إن هذا الالتزام الاستقراري يترتب عليه ضرورة بروز مستوى متقدم من أدبنا وثقافتنا إلى مستوى المرحلة العالمية، وهذا ضمن لنا الموضوعية الدقيقة الصارمة لمواجهة أي تحد»، ولعل دراسة أي موضوع حين تتأسس على التحيز تفضي إلى بعض الرؤى التي يُحكم عليها بالمبالغة أو التجاوز العلمي أو المنهجي، كقول الورقة: «إن تاريخ أدبنا وتاريخنا السعودي فيه الكثير والكثير من الطاقات والكفاءات التي تفوق الكفاءات والقدرات الأجنبية» دون تقديم ما يفسر هذا القول.

وإتماماً لتفسير موقف الانطلاق من الرؤية المنحازة نجد أن الأحكام التي تخرج بها الورقة البحثية لا تلزم معياراً منهجياً واضحا، فيظهر التساؤل المنهجي في هذه القراءة حول دقة رأي الباحثة ومسوغاتها في قولها عن المملكة العربية السعودية «إنها

انطلقت مسرعة حتى كادت أن تلحق بالركب العربي في مجالي الفكر والأدب»، كما يظهر السؤال حول رأيها أن معظم الأدب الجديد نثر جاء على شكل مقالة أو قصة، ثم تقول «إذا أردنا الترتيب من حيث الكثرة رأينا المقالة في المقام الأول، ويتلوها الشعر، ثم تأتي القصة في المرتبة الأخيرة» دون أن تقدم الباحثة أي دلائل أو مؤشرات فضلاً عن الإحصاءات حول ذلك، ويمكن الإشارة إلى أن هذا فَرض على الباحثة أن تصل إلى بعض الاستنتاجات التي تعوزها الدقة أو التعليل كقولها «إن مجموع المقالات والقصائد والقصص التي تناولت القضايا الاجتماعية والسياسية بلغت حدود عشرة آلاف موضوع مطبوع أو مذاع على أقل تقدير واستغرق زمن إنشائها أو نظمها مئة سنة تقريبا».

وتبعا لروح الانحياز أو الكتابة من موقع الفخر أو الاعتقاد بالجودة المطلقة؛ نجد أن الاستنتاجات تفرض نفسها مبكرا في الورقة، حتى أتت الأحكام سابقة للتحليل، فنجد في صفحة (8) قول الورقة «أثبت الأدب السعودي من خلال نتاج الشعراء والأدباء والكتاب على الساحتين المحلية والعربية تميز بالقوة إلى جانب سعة اطلاعهم على الموروث الشعري» حسب ما جاء في الورقة، كما تقول أيضاً «رصد النتاج الأدبي السعودي ظواهر التجديد في الشكل والمضمون والموسيقى والأوزان لكنه التجديد الذي لا يخل بأسس وقيم وثقافة المجتمع»، بل إن هذه الكتابة وهذا المنهج في التعبير فرض عدم الضبط في الإحالات حيث نجد التكثر بالمصادر دون وجودها في بعض الصفحات، فترد إحالات إلى الدكتور حسن الهويمل، وبكري الشيخ أمين، وإشارة إلى نقولات لحمد الجاسر دون مصدر، ويتكرر الحديث عن الدكتور حسن الهويمل دون مصدر، ثم تأتي الإشارة

إلى المصدر بعده بصفحتين. وتبعا لـروح المبالغة يتكرر الحكم السابق في صورة أخرى حيث تقول الورقة في صفحة (18): «لعل الحقيقة الجوهرية التي تخرج بها أن مستويات العبقرية السعودية تفوق مستوى غيرها في بعض الأنحاء العالمية تجعل إنتاجها وفكرها ومشاركتها ضمن الفعاليات الأوائل في العالم، فإن إنتاجنا الأدبي والثقافي والفكري يشكل هدفا ومنبعا خصبا للحضارة الإنسانية» -حسبما جاء في النص -، ويرد في صفحة (19) قول الورقة: «يصبح الأدب العربي السعودي مكتملا وناضجا في كل تحاربه وفنونه وانتصاراته ويصبح تاريخا ضخما وضخما جدا؛ بل ويكون تاريخه كل التاريخ» ضمن المنهج غير المعلل الذي تسير وفقه الورقة.

وتأتي صفحة (20) تحت عنوان نبذة عن حياته دون منهجية في إيراد نبذة عن الشاعر النموذجي للورقة إلا أن اللافت أن مصدر السيرة جاء من كتاب واحد مع التعبير عن الشاعر محمد حسن الفقي بأنه الآن متفرغ للأدب والفكر والإشراف المباشر على طباعة كتبه ومؤلفاته وتنظيمها حسب الورقة! ولا نعلق إلا بالقول: رحمه الله، وتبعا لهذه الرؤية نجد غلبة الروح الإنشائية والخطابية في الورقة، ويتضح نموذج ذلك في صفحة (23) حيث تقول الورقة: «يرسو بنا على شواطئ الأمان لتستقر مناخات نفوسنا المتعطشة إلى العمق والأصالة يثور بركانه يخرج لنا الرماد الغني بالمعادن والثروات وهكذا».

* * *

أما ورقة «التكرار والاختلاف المضمر في تجربة الزمخشري الشعرية» للباحثة مستورة بنت مسفر العرابي، فهي تمثل الدراسة

التطبيقية المباشرة للنص الشعري لدى طاهر زمخشري بوصفه واحدا من الرواد.

وتؤكد الدراسة على أنها تتناول ظاهرة التكرار من أجل فحص الشاعرية وجودتها، وذلك من خلال مرحلتين من الدرس؛ تركز الأولى على الدراسة الأسلوبية، وتركز الثانية على التأويل بهدف استكشاف الاختلاف المضمر أو القيمة المضافة للقصيدة، فالقراءة تدرس أنماط التكرار (الاستهلالي، وتكرار اللازمة، والتكرار البسيط التركيبي، والتكرار البديعي)، وهنا ينبع سؤال: ما مستوى الاختلاف الذي تبحث عنه الورقة؟ وما آليات استكشافه؟ وكيف نستطيع من خلال خاصية التكرار استكشاف الاختلاف في التجربة الشعرية لدى طاهر زمخشري عن غيره من الشعراء؟!

ومما يضاف هنا: ماذا عن تكرار القوافي وتكرار المعاني سواء في القصيدة نفسها أو بين عدة قصائد؟ حيث تغلب -أحيانا- بعض القوافي على إيقاع الشاعر، كما تغلب بعض المعاني وبعض الألفاظ على معجم الشاعر.

وحول تكرار اللازمة: ما ضابط اللازمة؟ وما تعريفها؟ عندما ترى الباحثة أن (أهيم) هي لازمة امتدت على القصيدة الآتية:

أهيم بروحي على الرابية

وعند المطاف وفي المروتين

على حين أن التكرار البسيط تمثل على مستوى الفعل بقوله:

رأى مصراً

رأى بغداد

رأى صنعاء

ثم يأتي سؤال آخر يتصل بموطن التكرار: هل تكرار الحرف يتمثل في (لا) أم كان الشاعر في موضع تكرار التركيب:

لا ولا يمرض

لا ولا تقتل

لا ولا تنهض

حيث ركزت الورقة على تكرار (لا)، على حين أننا ننظر في النص إلى تركيب يتكرر على النحو الآتي:

لا ولا يمرض

لا ولا أكتوي

لا ولا تقتل

لا ترسل

لا تنهض

فحالة النفي هي المسيطرة، وهو ما يمكن توظيفه في سياقات التأويل اللافت لمستويات التكرار كما قامت به الباحثة.

يمكن طرح سؤال يتصل بغاية التأويل ومنهجه: هل الفعل النقدي الذي قامت به الورقة تأويل احتمالي يدور مع المصلحة حسب رؤية الناقد؟ أو حسب ما تمتلكه اللغة من إمكانات؟ أو هو تأويل يأتي حسب القدرة على الاكتشاف، فهو يعطي الناقد مستوى من المعنى، ويعطي ناقداً آخر مستوى يختلف عنه، وإذا كان هذا يقال على مستوى النقد، فيمكن أن نقوله على مستوى الإبداع: هل ظاهرة التكرار عند هذا الشاعر واعية أو أنها واعية في بعض النصوص دون غيرها؟ وإذا كان شرط الوعي أو ملمحه حاضرا، فهل اكتملت صورة

الإبداع في هذا التكرار أم جاءت في فجوات متعددة؟ وهنا نتذكر ابن رشيق وهو يقول: «باب الاتساع: وذلك أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل؛ فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى».

الشخصية بوصفها معياراً للتجنيس الروائي

قراءة في أعمال الرواد

معجب العدواني

«وكل مكان لا يُؤنثُ لا يُعوّل عليه»

(ابن عربي)

عدَّ بعض دارسي الأدب السعودي رواية «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري الرواية السعودية الأولى، وذلك انطلاقاً من الارتهان إلى التاريخ، ويرى آخرون أن البدايات الفعلية للرواية كانت مع نشر أعمال أخرى اعتماداً على مبدأ النضج الفني الذي اقترحوه؛ ولذلك تباينت الرؤى في تحديد هذا التصور، إذ كان منهم من لمحه متوفراً في «الانتقام الطبعي» لمحمد نور جوهرجي، ومنهم من عدَّه في «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري.

تضاربت آراء النقاد والدارسين حول البداية الحقيقية للكتابة الروائية في المملكة؛ فاعتمد بعضهم على تاريخ الصدور كما في «التوأمان»، ومن أولئك منصور الحازمي الذي رآها أول رواية صادرة من نجد وملحقاتها فضلاً عن الحجاز(1)، وسلطان القحطاني الذي رآها أول رواية في الجزيرة العربية(2)، وحسن حجاب الحازمي الذي وصفها بأول خطوة عملية في هذا المضمار(3)، والسيد محمد ديب الذي عدها مع «فكرة» و«البعث» المحاولات الأولى(4).

ونراهم قد يعتمدون على بواكير النضج الفني كما يتجلى في «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري، أو يعد بعضهم «الانتقام الطبعي»

لمحمد نور جوهرجي بداية طبيعية تجمع التاريخ والنضج كما يقترح ذلك عبدالعزيز السبيل[5]، وآخرون يرون التاريخ الحقيقي لهذا تباعد كثير منهم عن التأريخ لبداية الرواية بـ «التوأمان»، ومالوا إلى رواية دمنهوري «ثمن التضحية» بوصفها البداية الحقيقية الأكثر نضجاً.

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على دور شخصية الأنثى وحضورها في أعمال الرواد الروائية، ثم يهدف إلى تحديد العمل المرشح لريادة الرواية السعودية، وفقاً لوجود شخصية الأنثى وفعاليتها، كما يهدف إلى تصنيف بواكير الأعمال الروائية تبعاً لحضور الأنثى في شخصياتها، ويهدف إلى تقديم تصور واضح عن الدور الذي تلعبه الشخصية من خلال ترسيخها في العمل الروائي.

يمكن القول: إن أعمال الرواد عامة قد راوحت في استحضارها شخصية الأنثى، لذلك فإن هذا المدخل يحاول الكشف عن حضور أو تغييب المرأة في البواكير الروائية، إذ نلحظ أن تلك البواكير قد راوحت بين ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمثل التغييب التام لشخصية المرأة، وتستعير المرحلة الثانية الشخصية الأنثوية من البلاد الأخرى مثل مصر كما في رواية دمنهوري، أو الهند كما في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، أما المرحلة الثالثة فتتمثل في حضور الشخصية الأنثوية التي تستنبت من البيئة المحلية وتتفاعل مع ما حولها. وعلى ذلك تحاول هذه الدراسة أن تؤكد على أهمية حضور شخصية الأنثى المحلية بوصفه معياراً لا يمكن الاستغناء عنه، فهي جزء من العالم الروائي ومناط تشكله، ودور ذلك في التأريخ للانطلاقة الفعلية للرواية السعودية.

أما فرضية البحث فتمثل في كون الرواية بوصفها الجنس الأدبي المعبر عن عالمه، لا يمكن أن توصف على أساس (الرواية الأولى) أو (الرواية الرائدة)، بل يمكن وصفها بالرواية (الأقرب إلى النضج الفني)، وهو ما يضم ثلاثة عناصر مهمة، تتمثل في: الرواية ورؤية العالم، وتأثير المجتمع على الأجناس الأدبية، والروائي بوصفه خالقاً لعوالمه. إذ ينبغي أن تعبر الرواية عن عالمها بصورة متكاملة، وأن تقوم على معيار التسامح، وأن لا تخضع لسطوة الصوت العام، بل تكون مختلفة واستثنائية، ولهذا فإن حضور شخصية الأنثى المحلية يشير فعلياً إلى النضج الفني الحقيقي والوعي الجاد بدور الرواية ورصانتها في خلق عوالم روائية فاعلة.

وانطلاقاً مما سبق، ولاسيما ما يتصل بعلاقة المجتمع بالرواية، سنلحظ أن البواكير الروائية للرواية السعودية قد وضعت شخصية الأنثى في ثلاثة قوالب، خاضعة إلى عنصر هيمنة خارجي:

الأول منها يتصل بالقالب المحافظ جداً، ويأتي هذا القالب في نوعين اثنين: القالب الذي لا يستحضر شخصية الأنثى، بل يغيبها بالكامل، كما في «الانتقام الطبعي». والقالب الذي يستحضر الأنثى في أدوار هامشية، يغيب المحلي لديه ليحضر المستعار المُضِلّ، كما يتجلى في شخصية الأنثى الفرنسية التي تغرر بأحد التوأمين في عمل الأنصاري.

أما الثاني فهو القالب المحافظ التعويضي، وهو ذلك الذي يرعوي عن الخوض في مشاعر الشخصية الأنثوية المحلية وأفعالها التي قد لا تتوافق مع بعض شرائح المجتمع، ويستحضر من فضاءات

أخرى شخصية أنثوية موازية لها، تقوم بالدور المطلوب، وتعد هذه مرحلة تدريبية لكتابة الرواية، فالروائيون هنا يعبرون عن الأنثى تعبيراً جيداً كما في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، و«ثمن التضحية» للدمنهوري، لكنهم يستعيضون في «البعث» بـ (كيتي) الهندية عوضاً عن (بلقيس) الطائفية التي خطبها البطل (أسامة الزاهر)، وبـ (فايزة) المصرية عوضاً عن (فاطمة) المكية ابنة عم البطل (أحمد) التي أحبها في «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري، مع أن البطل عاد إلى حب ابنة عمه وتزوجها. أما بطل «البعث» فقد علق قلبه بـ (كيتي) وتزوجها. وتعد حالة التغييب هذه تعويضاً سردياً واضحاً لاجتياز أزمة بعض شرائح المجتمع تجاه الرواية، لكنها أوقعت تلك الأعمال في مأزق التناول السطحي للرواية.

ويأتي القالب الثالث الذي يمكن وصفه بالقالب التجديدي فيما يتصل بظهور شخصية الأنثى في الرواية، وهو المتمثل في العمل الروائي «فكرة» أحمد السباعي، إذ تظهر (فكرة) بوصفها شخصية رئيسه في العمل، وينجح الروائي في ترسيخ أنموذج شخصية الأنثى في علاقات متشابكة داخل العمل سنعرض لها.

لقد تناول كثير من النقاد هذا العمل الروائي، ومن تلك الآراء نشير إلى رأي منصور الحازمي الذي اعتمد على إهداء الرواية المقدمة إلى ابني المؤلف، فيعد (فكرة) من الروايات الإصلاحية التربوية(6)، أما السيد محمد ديب فيراها رواية تعتمد على المصادفات الساذجة، وهو محق في ذلك إلى حد ما، ولاسيما حال نظرتنا إلى العمل بعد قراءة أولية، ويرى الخيال مبالغاً فيه(7)، لكنه

يذكر من سمات العمل القدرة على المزج بين السرد والحوار(8)، وهو معيار يشير إلى نضج واضح فنياً.

لكن السمة الأكبر التي غابت عن هؤلاء هي تمثل العمل شخصية الأنثى واستحضارها استحضاراً دقيقاً يفوق معظم الأعمال السابقة واللاحقة في حينه، إذ إنه لا يكتفي بحضور (فكرة) بوصفها شخصاً له طموحاته وأهدافه في الحياة، ولا بوصفها شخصية تخضع لحركة السرد والسارد فحسب، بل يجتازه إلى كون هذه الشخصية (فكرة) تصبح رمزاً وأيقونة استثنائية تحقق مبدأ الاختلاف، وتنفي مبدأ الانسجام.

ولعل السؤال الأهم هو: كيف استحضرت الشخصية الأنثوية (فكرة) محققة ذلك الاختلاف ليس في ذاتها فحسب، بل في العمل الروائي المعنون باسمها؟ وكيف نجح الروائي في رسم ملامحها؟

إن تناول تمثيلات الأنثوية وترسيخ (فكرة) جسدياً ومعرفياً في العمل الروائي «فكرة» يظل هاجس هذا البحث؛ إذ تبدو شخصية (فكرة) من الشخصيات التي مُنحت بسطة في العلم والجسم بفضل رسمها في العمل، وقد رسخت في العمل الروائي من خلال بناء مربع رؤيوي تستكمل به عناصر ترسيخ التجسيد، وتستهل به ملامحه الإيجابية والسلبية، وقد أنجز ذلك المربع في أضلاع أربعة، مثلت الملامح الرئيسة داخل العمل الروائي:

الملمح الأول: كيف ينظر السارد إلى (فكرة)؟

وهو الملمح الأكثر انتشاراً في العمل، وقد راوح بين التشكيل الجسدي والمعنوي لـ (فكرة)، ويبدو هذا الملمح ممثلاً في ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التعبير المباشر الصريح، ومن ذلك إشاراته المتناثرة الشائعة في سرد بضمير الغائب، تكمن الهيمنة فيه للسارد، فمن الرسم الجسدي على سبيل المثال: «وصافحت عينه في ومضة البرق وجهاً كامل الاستدارة، وعينين تأتلقان في محيا ذابل، وقسمات تنطق بالصبا على جسم ملفوف في ثوب طويل فضفاض» ص 19. أما أفعالها فمرسومة في كون «خطواتها متزنة رشيقة» ص 19، ويعود السارد إلى استكمال الوصف الجسدي، إذ كانت ذات «جبين ناصع غض الشباب وأنف فني وسيم» ص 20، و«في صوتها هزيم الرعد وعلى ملامحها سيما الصرامة والجد» ص 22، ويستكمل رسم ملامح الجسم بقوله: «في قوامها الغض، وثوبها الفضفاض، وعينيها المتوقدتين حماسٌ وذكاءٌ» ص 67. لقد نجح السارد في هذا المستوى في ترصيع العمل بتلك الأوصاف منذ بدء الرواية حتى قرب النهاية، ولم يضعها في موقع واحد في مطلعها.

أما المستوى الثاني فهو متجلٍ في كون السارد قد نجح في أن يستغل الفرص لاستكمال الحديث عن وصف جسدها، بصورة غير مباشرة «عمدت إلى كمها فشمرته عن زند؛ صُبَّ في قالب مصقول، كأنه مرآة جليت في ليلتها» ص 23، ومثل ذلك ما رآه حين «انحلت عرى ملاءتها عن جيد دقيق، ونضا لثامها في عينين فاترتين، تحف بهما أهداف وطف، ويقوم بينهما أنف أشم كأنه حارس طويل النجاد مكلف بالعناية بهما... يعلوه جبين متسع كأنه صفحة من كتاب الحياة، وفم ذابل رقيق متغضن عليه طابع فيلسوف أرهقته الأيام» ص ص 50-51، أو حين تغدو الشخصية في حال تأمل فيقتنص ملمحاً من ملامحها ليعرضه: «وقالت وهي تعبث بأناملها الدقيقة في الماء» ص 54.

وأخيراً يأتي المستوى الثالث الذي تتطابق فيه رؤية السارد مع رؤية البطل (سالم)، ويرسم صورة سلبية لبطلته (فكرة)، متوافقاً مع رؤية بطله، فتراه يقول: «فليس في استطاعته أن يصدق الود امرأة ليس لها مثوى، ولا لأفكارها قرار» ص 100.

الملمح الثاني: كيف ينظر البطل (سالم) إلى (فكرة)؟

وهذا ملمح يظهر في فعل (منولوجي) تتعاطاه شخصية (سالم)؛ حال إعمال فكره في فتاته (فكرة)، فهو ينكر عليها الشيوع والانطلاق على سبيل المثال: «ياللدهشة أفي كل مكان (فكرة) هي في قرى شمال الطائف وهي في حفلات الرعاة وراء العدوة القصوى من طريق المعسل.. وهي كذلك في هذه المروج المتصلة بالطائف القريبة منها هي من بنات هذا الحي وصبايا تلك المنازل... ثم ما هذا الأنس الموزع على كل طارق؟ أتوكيل هو من أبيها آدم على ذريته المشردين والهاربين وقطاع الطرق؟ أم شيوعية لا حدود فيها ولا نظام؟... وحز في نفسه هذا الشيوع والانطلاق» ص 62، ثم يتراجع البطل عن عواطفه الجياشة من خلال حوار ذاتي يهدف به إلى إقناع نفسه: «وليس في فكرة ما يعدو الإخاء الصادق والود البري» ص 151.

الملمح الثالث: كيف تنظر الشخصيات الأخرى إلى (فكرة):

ويتمثل هذا الملمح في حوار البطل مع شخصيات قريبة من (فكرة)، راصدة لتحركاتها، فعلى سبيل المثال تراها بعض الشخصيات الهامشية في العمل مجنونة... أو ينظرون إليها بسخرية! ويتلقى البطل تلك الرؤى بحزن شديد يدفعه إلى سؤالها

عن ذلك، ومن ذلك رؤية الأم العجوز تجاهها، إذ تقول في حوارها معه عنها: «إنها دنيئة ما نزلت إليها وأنا بعد صبية ألعب في هذا الوادي، فكيف بي وأنا في مثل هذا السن» ص 63. وما تلبث أن تتراجع عن ذلك بقولها: «لكنها عالمة، يا سيدي، بكل أنواع الحلال والحرام، مجنونة بعلمها إلى حد يهابها فيه أقوى الرجال» ص 64. مبررة ذلك: «ومثل هذه الفتاة في تهورها وخفتها وإقحامها نفسها في كل ما يسأل عنه الرجال، حتى في شؤون سوآتهم، عرضة لأصحاب الفتك» ص 65. وتزيد بقولها: «... تخالها وأنت تسمعها كذلك.. إنها إحدى الخليعات، تتهتك في ما يلذ لها ويلو»، ص 65. ولعل هذا ما يدفع (سالم) إلى استنكار ذلك: «إذن في البيداء من يتمشدق بها، ويلوي لسانه بسيرتها» ص 65.

الملمح الرابع: كيف تنظر (فكرة) إلى ذاتها؟

يستكمل العمل رسم ملامح (فكرة) بتوظيف مهم لرؤية (فكرة) إلى ذاتها، ويتجلى ذلك في حوارها مع (سالم) الذي يغلب عليه شعور القلق من فرط الاستثنائية والاختلاف عن غيرها من النساء، فترد عليه بالقول: «لا يا صاحبي لست عابثة كما تتوهم... إن في احتفاظي بالسلاح أسباباً... إنها نقطة السر في حياتي...» ص 27.

أو حين وصفها لبرنامجها اليومي المختلف: «أمتع نفسي بمنظر القمر يلقي ضوءه على حواشي الوديان الخصبة، وتنعكس أشعته الفضية على جداولها... وأظل على هذا حتى أنتهي إلى القرية التي أقصدها، لألبث بها أياماً.. أستأنف بعدها عودتي على غرار ماترى» ص 33. كما تبرر جنونها الاجتماعي له: «إن قواعدنا في الحياة

ليست صواباً كلها، لأن واضعي نواتها كانوا لا يستوحون حكمتهم فيها مجردة من أدران محيطهم، وأن الخروج عليها ليس خطأ كله، ولا جنوناً كله... فإذا رأيتني في نظر غيرك مجنونة، فكيف أثبت من أن تجاري التيار» ص 70.

ثم تبرر (فكرة) اختلافها عن الآخرين «أنا يا أخي فتاة ليس لها عقل من تعرف من الرجال والنساء! أعيش في أفكاري وميولي الخاصة في عزلة تامة من الناس هانئة بهذه العزلة، سعيدة بهذه الأفكار والميول. ينعتونني بالشذوذ مرة، والجنون أخرى، فأتقبل نعوتهم بنفس راضية» ص 81، موعزة ذلك الاختلاف إلى مقدار الحرية والانطلاق اللذين عاشتهما: «أشربت حب الحرية والفكر الطليق، الذي لا تحده قيود الغلاة ولا يقف دونه تقليد المقلدين» ص 86.

وأخيراً ينبغي أن نشير إلى ما يدعم المربع الرؤيوي لتلك الشخصية، استلهام المعرفة وتوظيفها؛ بالمعرفة تكتفي (فكرة) أن تكون نسيج تجربتها، وبغياب المعرفة تتهاوى ملامح (فكرة)، فالمعرفة حرية ومغامرة واقتحام المجهول، أما المجتمع فهو قيد وأمان وارتكان. وما أجمل وضع (فكرة) وهي تبحث عن المعرفة في رحلات مصر وتركيا، وتبشر بالمعرفة في مجاهل جبال الطائف، وما أسوأ وضع (فكرة) وهي تعود إلى دائرة المجتمع، ليحضر الأمان الذي لم تبحث عنه، لكنه وجدها.كان (سالم) الشخصية المرفوضة عاطفياً من (فكرة) في بداية الرواية، بأن يكون زوجاً أو عشيقاً، مقبولاً جداً بعودة (فكرة) إلى منزل أخيها.

إن مشكلة رواية (فكرة) تتمثل في رأي منتقديها في مصادفتين اثنتين في نهاية العمل؛ في كونها تلتقي (سالم) صدفة بالحج؛ حين «أحس سالم بطرقة عصا تلامس رأسه في رشاقة.. فالتفت ليرى لثاماً يستدير في نصف هلال على وجه يشرق بالجمال وتنطق عيناه بالسحر... إنها إشراقة (فكرة)» ص 145. وفي كونها تكتشف أنه أخوها، في نهاية الرواية: «هنا أخوك.. هنا أخوك يا آسيا وليتني أعرف الماكر الذي أطلق عليك فكرة لأسبه على إمعانه في التضليل» 157، لكن ما يبرر هذه الأخيرة ذلك التمهيد المتواتر في مقاطع كثيرة داخل العمل؛ ومنها مبادرتها إياه حين السلام عليه: «كيف أصبح أخي» ص 50، «وأن نبقى أخوين ما طاب لنا الإخاء، وحفظ علينا ديننا ومروءتنا. أرى أن الإخاء أبقى من نشوة زائلة بزوال الفتنة، وأبقى بترفعه عن لذة الحس، وأدعى للسعادة والخلود» ص 87. وهو ما يستمر لدى (سالم) في حديثه لها: «إنها الأنانية أيتها الأخت الصدوق، وإنه الغرور ينفث في العقد» ص 144، وقوله: «ألم تسكري مرة في حياتك يا أختاه» ص 125. إنه تمهيد سردي لحدث قادم ينبغي أن يدركه قارئ الرواية.

وعود على بدء سنلحظ أن عبارة ابن عربي التي استهلينا البحث بها هي مكمن الوجود وسر العالم؛ فلا مكان بلا اكتمال العنصر الأنثوي المستنبت محلياً، ولا رواية دون حضوره، ولا مجال أن تكتب الرواية دون الوعي به، فالرواية عالم قد ينجزه كاتب غير محترف كما فعل صاحب «التوأمان»، أو يخلقه مبدع قارب النضج كما فعل صاحب «فكرة».

لتكن «فكرة» العمل الروائي الذي يؤرخ لبداية التأسيس الروائي الذي نتطلع إليه بوصفه عالماً مكتملاً من الإبداع، ذلك العالم الذي لم يتجاهل دور الأنثى بوصفها شريكة في الحضور وفاعلة فيه، ولم يستعر دورها من بيئات قريبة كمصر، أو بعيدة عنا كالهند أو فرنسا! استحضرت «فكرة» المرأة بصورتها الاستثنائية؛ فهي محلية من فتيات مكة، وهي عربية بوعيها التراثي الشمولي، وهي كونية بوصفها مناطاً لتلقي النظريات والفلسفات العالمية.

إن رسم الرواية لملامح هذه الشخصية الأنثوية بهذا التكثيف، لايمثل سوى إيمان عميق من الروائي بأهمية هذا الدور، واقتناع بدور الجنس الروائي الأهم في إبراز الأنثى المحلية بصورة تباينت عن غيرها من الأعمال السابقة، واجتياز لمسألة تأثير المجتمع وسطوته على الأجناس الأدبية، ومن خلال تحقق ذلك في هذا العمل الروائي فإن من المنصف أن يعد البداية الحقيقة الواعية للرواية السعودية. فلتكن (فكرة) منطلقاً لوعينا وامتداداً لما أراد كاتبها أن يعبر عنه، ولتكن وعياً شمولياً بما نحتاجه وترك ما لا نحتاجه! ولمنحها حق الحضور بإنصافها شخصية ورواية.

الهوامش

(1) منصور الحازمي، القصة في الأدب السعودي الحديث، ص 36.

(2) سلطان القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، ص 22.

(3) حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 13.

(4) السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ص ص 9، 34، 35.

(5) عبدالعزيز السبيل، «بدء الرواية المحلية بين التوأمان» و«الانتقام الطبعي» الجزيرة الثقافية عدد 2019، 1424/5/14هـ.

(6) منصور الحازمي، ص 42.

(7) السيد ديب، ص 40.

(8) السابق، ص 41.

أثر البيئة والثقافة على البنية السردية
بين روايتي
«ثمن التضحية» و«ثقب في رداء الليل»

إيمان بنت سالم الحازمي

المقدمـــة:

ستقتصر هذه الدراسة على تحليل موجز للشكل السردي من خلال تحديد النمط السردي للروايتين مناط الدراسة، ثم تبيان البنى السردية للقصة ، لأن إيضاح هذين الجانبين يحقق الغاية التي أصبو إليها:وهي الوصول إلى أثر البيئة والثقافة على البناء السردي في تلك الفترة التي شهدت ولادة الرواية في المملكة العربية السعودية.

تعالج الروايتان فترة حاسمة مرت على العالم بشكل عام والعالم العربي خاصة وهي فترة نشوب الحرب العالمية الثانية، التي عانت من ويلاتها الشعوب العربية نتيجة نقص إمدادات الغذاء وكساد التجارة وتعطل الطرق البحرية، وتعالج الروايتان على وجه الخصوص فترة حاسمة في تاريخ المواطن السعودي في دولة ناشئة، وذلك في السعي للحصول على تعليم نظامي، وماواجهه الشعب من تحديات اجتماعية وثقافية في سبيل ذلك.

وقد لاحظت أن للبيئة والثقافة أثراً جلياً على الكتابة السردية من خلال تلمس الفوارق بين الروايتين، كما أنهما تعكسان الواقع في تلك الفترة، وتشاكلان واقع الأديبين من خلال ارتباط واضح بين التجربة الأولى في التأليف والسيرة الذاتية لهما، ولا شك بأن المبدع في بواكير أعماله الروائية يعتمد على استلهام أحداث الرواية من

تجاربه، سيما أن الفن الروائي في السعودية لم ينضج بعد، إنما يعدان من أوائل من ملك الجرأة وخاض التجربة، ولو لم يسجل لهما إلا ذاك لكفى شاهدا على إبداعهما، فلا يُحمل الرائد أكثر من تملكه زمام الريادة، في زمن لم يصل فيه المجتمع إلى وعي تام بضرورة التعليم، فكيف هي الحال مع الكتب الثقافية والأدبية؟

وقد تبين لي من خلال الاطلاع على الروايتين أنهما تتوافران على بنية سردية متشاكلة وبنى سردية أخرى متباينة، نتيجة توافق الأهداف وتقارب الأفكار، وتباين البيئة التي أحاطت بهما، وهذا ما ستوضحه الدراسة، إجابة عن التساؤل: ما البيئة الاجتماعية والثقافية التي حرضت الإبداع على الظهور في زمن لم تكن الأسباب متوفرة ولم تكن الإمكانيات في المتناول، ولم يكن الهم الاجتماعي منصبا على هذا الفن كما هو الحال الآن في زمن طفرة التأليف الروائي؟وما أثرها على توجهات المبدع وأسلوبه السردي؟

أولا: ملخص عن الروايتين:

1 - «**رواية ثمن التضحية**»: قدم الأديب حامد دمنهوري رواية «ثمن التضحية»(1) «التي نشرت أول الأمر في حلقات في صحيفة «حراء» بمدينة جدة عام (1958م)، ثم صدرت في كتاب مستقل سنة (1378هـ) (1959م) وهي أول رواية فنية بعد المحاولات التي كانت قبلها»(2).

تدور أحداث الرواية عن حياة شاب سعودي (أحمد) نشأ في ظل عائلته ومجتمعه في مكة المكرمة، نشأة مستقرة يسودها الحب

العائلي والتلاحم الاجتماعي مصورا تفاصيل البيئة الحجازية بدقة، وقد مال قلبه تجاه ابنة عمه فاطمة وعقد عليها قبل ابتعاثه لمصر لمواصلة دراسته حتى يلتحق في كلية الطب في مصر، وهناك اتضح عنده الفارق الكبير بين وضع المرأة في مصر وبين المرأة في بلده الناشئ من حيث التعليم، وقد أحب "فائزة" تلك الفتاة المتعلمة التي تهتم بالفن والأدب،لكنه في النهاية يعود مضحيا بحبه وملتزما بالعقد الذي عقده على ابنة عمه.

2 - رواية «**ثقب في رداء الليل**»: قدم إبراهيم الناصر الحميدان رواية «**ثقب في رداء الليل**»[3] عام (1380هـ) (1961م)[4] وتمثل الرواية صراع بعض المغتربين عن وطنهم السعودية إلى وطن عربي شقيق الذي اتضح أنه العراق، من خلال عائلة «الشيخ عمار» التي حرص والدهم على تعليمهم واغترب من أجل أن يحظى أبناؤه على تعليم أفضل، لكنهم يقعون في صراع مع الغربة والاستعمار واختلاف العادات والتقاليد، وقد جسد ذلك في شخصية محورية وهو الابن الأكبر(عيسى) الذي خاض المعترك بتمرد باحثا عن الحب والحرية، إلا أنه يعود محملا بعذاب الضمير والتأنيب الذي يراه في عيني محبوبته.

ثانيا: النمط السردي:

يمكن تعريف النمط السردي بأنه «**مفهوم مجرد تصنف وفقه النصوص السردية**» [5] وقد اشتغل (لينتفنت) في تحديد أنماط السرد وتلخيصها في خمسة أنماط وسعى إلى توسيعها، ومن خلال النظر في الروايتين نلحظ أنهما ضمن نمط سردي واحد وهو ما

اصطلح على تسميته **بالنمط السردي النظمي**، ويتعين تحديد النمط من خلال تحديد الشكل السردي أولا، ويتحقق ذلك من خلال تحديد مركز التوجيه في السرد وهو موقع الراوي.

نلحظ أن الراوي في الروايتين «راوٍ خارجي» لم يكن فاعلا في القصة، إنما يروي قصة حدثت مستخدماً ضمائر الغائب ومتحدثا عن الماضي، وهو لا يكتفي بذلك بل إنه يتدخل في ضمائر الشخصيات وشعورها، ويحكي عنها، يقف عند الحدث ويتخلى عن الشخصية ويعلق على الأحداث ويصدر الأحكام النفسية والأخلاقية على الشخصيات، ويعتمد على التلخيص في سرد القصة.

ومن ذلك يتبين لنا أن الشكل السردي «براني الحكي» بينما النمط السردي نمط نظمي ويمكننا ملاحظة ذلك في سير السرد، وهذا يتضح لكل دارس ومطلع على السرديات.

إن ما أود أن أستوضحه من خلال هذه المقارنة، أن ثمة تبايناً بين الروايتين، إذ نلحظ أن الراوي الخارجي لم يظهر ظهورا تقليديا كما هو معروف عنه كأقدم أنماط السرد في كلتا الروايتين، إذ نجد أن هناك نزوعاً نحو استخدام تقنيات سردية في رواية «ثقب في رداء الليل» بينما يلتزم الراوي في «زمن التضحية» بالنمط التقليدي، وقد لايكون الراوي على وعي بالنمط السردي إنما هو يمارس السرد كتجربة وليدة مستجيبا بذلك لما في ذاكرته ومتأثرا بما تحويه من مخزون ثقافي، وتظهر من خلال ذلك ماتنزع إليه ميوله في السرد، التي لا تكون قد نضجت في بداية مشوارها، وهذا ما أهدف إليه من خلال دراسة النمط السردي، بحيث أتلمس مواطن هذا الابتكار، وأين تحقق وأين غاب.

1 - النمط السردي في «ثمن التضحية»:

التزم حامد دمنهوري في «ثمن التضحية» بالنمط النظمي براني الحكي، بل إن حضور «كان» يعد حضورا طاغيا في سرده وترتيبه الأحداث، ولم يضمن الرواية قصصاً أخرى، والراوي اتخذ موقعه المعروف في مثل هذا النمط السردي، ولعل هذه الرواية خير مثال تطبيقي للنمط النظمي براني الحكي.

2 - النمط السردي في رواية «ثقب في رداء الليل»:

في مقابل التزام دمنهوري بالنمط التقليدي نلحظ تقنيات مختلفة في «ثقب في رداء الليل» يكسر فيها الراوي رتابة السرد، ونلمس ذلك في ثلاثة مواضع:

2-1: **اختيار شخصية للراوي:** اختار المؤلف شخصية للراوي وغلفها بشيء من الإيهام بحيث لم يصرح باسمها، وترك مهمة التعرف عليه للقارئ، بحيث أنه أحد سكان المدينة التي سكنها «عيسى» وأحد أصدقائه الذين لازموه، ويتولى مهمة سرد القصة، إلا أنه يبدأ بالحكي عن نفسه مستخدما ضمير المتكلم «عرفتُ عيسى في (ز) وهي بلدة صغيرة تحتضن الصحراء»[6] ويستمر الحكي عن وصف هذه المدينة وانطباعه عنها وعن سكانها إلى أن يقطع هذا التمهيد بقوله «لقد حدثتكم عن البلدة التي عشت بين أحضانها زمنا ليس بالقصير وذكرت لكم انطباعاتي عنها وما علق في ذهني من ذكرى لها من زاويتي الخاصة، وما قصدته واستهدفته بهذه الصفحات رواية ما أعرفه عن حياة شاب آخر ربطتني به

زمالة طويلة حتى خيل إلي أني لا أجهل أقل خصوصياته»[7] إن هذا المقطع من الرواية يبين بداية الانتقال من الحكي عن الراوي وانطباعاته عن البلدة ويعلن الانتقال إلى بداية الحكي عن القصة المستهدفة في هذه الرواية، في أنها شخصية أخرى غير شخصية الراوي، مما يثير سؤالاً عن الراوي وعن شخصيته في الرواية، وهل سيكون أحد شخصيات الرواية؟

2-2: **قطع السرد وتضمين القصة قصصاً أخرى**: نلحظ أن السرد يتوقف بتضمين قصة شخصية ينقلها الراوي عنه، مثل قصص انتقام عيسى من الشيخ إبراهيم وبعض قصص الخرافة التي كانت منتشرة بين الناس في تلك البلدة،وقصة دخول اللص إلى عالم السرقة، والقصة التي كتبها عيسى مشاركا بها في مسابقة المدرسة.

3-2: **التقريب والتبعيد بين ذات الراوي وذات الكاتب**: إن المتأمل قد يتساءل عن سبب قول الراوي «شاب آخر» عندما أعلن عن الهدف من القصة، فكأنه يدفع عن نفسه الشك بأن هذه الرواية تحكي قصته هو، ولا يكتفي بذلك بل إنه يدعم هذا الشك بمحاولة التبرير عن معرفته بمعرفةأدق تفاصيل خصوصيات «عيسى» المستهدف برواية قصته، فكأنه أراد من هذا الإيهام خلق حيلة يريد فيها الكاتب ممارسة التبعيد بين ذات الكاتب وذات الراوي و ذات البطل.

ومهما حاول الحميدان تبعيد شخصية الراوي عن الكاتب فإن التقارب يظهر حيث نلمحه أيضا من خلال التأكيد بأن عيسى قادم

من الحجاز، رغبة منه تضليل القارئ وإبعاد التوهم بالتطابق بين أعوان السرد: الراوي والكاتب والبطل، إلا أننا لا نلمح في وصفه مظاهر البيئة الحجازية سوى حديث عابر مع فؤاد عن طبيعة أهل الأراضي المقدسة وانفتاحهم في تقبل الآخر، بينما يصف أهل بلدته في الوطن بملامح أخرى تنطبق على ماكان سائدا في نجد من حيث تقييد حركة المرأة، والعنف الأسري والقسوة الاجتماعية وعدم تقبل الآخر والتشدد في الدين إلى درجة التكفير

ثالثا: البنية السردية وتحولاتها:

سندرس البنية السردية وتحولاتها في الروايتين معتمدين على التتابع الزمني للأحداث، باعتبار أن ذات البطل هي القوة الدافعة لها، حيث إنَّ الروايتين اعتمدتا على شخصية البطل، كشخصية رئيسة تدور حولها الأحداث وتسير معها مكونة أحداث الرواية من خلال:

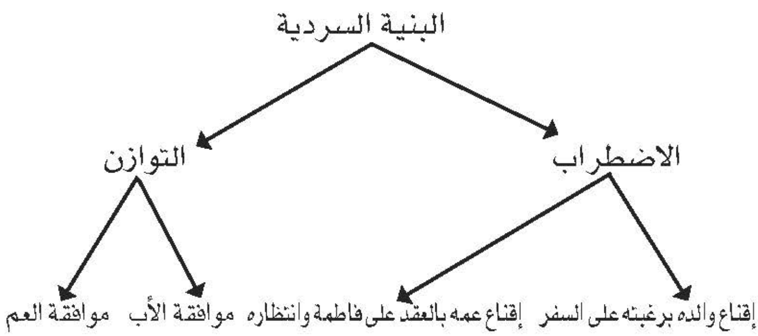
1 - البناء الداخلي لرواية «ثمن التضحية»:

في رواية ثمن التضحية نلحظ البطء في سير الأحداث رغم استمرار السرد وذلك لاعتماد الراوي على الوصف، وتركيز الرؤية على وصف الحالة الاجتماعية ومظاهر الحياة في الحجاز، ورصد حالة التآلف والتراحم في عائلة أحمد واهتمامهم بالعلاقات الاجتماعية، لهذا السبب لم يكن هناك حدث يمكن أن يتطور في أثناء الرواية سوى رغبته في مواصلة الدراسة في الخارج وزواجه من ابنة عمه فاطمة، أما مرض أحمد فهو مخيب للآمال من حيث

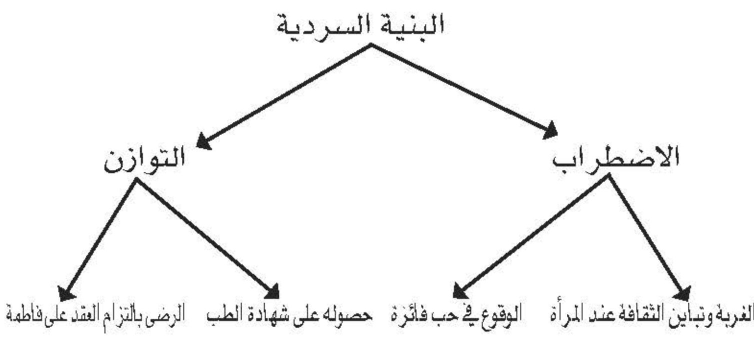
التشويق وإثـارة القارئ ؛ إذ إن هذا الحـدث يموت ولا يتصاعد ولا يتم الحديث عنه لاحقا، وكذلك الحدثان اللذان سوف نتابع تطورهما، تميزا بالبرود فلا نجد اضطراباقويا يمكن أن يشعر معه القارئ بأن هنـاك عوائق صعبة، وهذا ما سنلاحظه من خلال هذه الخطاطة:

البنية السردية:

1 -



2 -



في البنية (1) كان أحمد متخوفا من رفض والده للابتعاث وإقحامه في عالم التجارة مثله إلا أن الراوي لم يصعد الحدث وجاءت الموافقة دون جهد، وكذلك الحال مع طلبهم موافقة عمه الذي لم يُبدِ اعتراضاشديدا، وهذه السلاسة في حل العقد تنبهنا بأن الراوي لم يكن يهدف إلى تشويق القارئ بحركة الأحداث، وإنما كان يهدف إلى نقل الواقع ووصف البيئة الحجازية ، ومواجهة المجتمع لتحديات الحياة الجديدة التي تتطلب أن ينتقل الكسب عن طريق التجارة إلى التعليم الذي سيحقق وظائف تحقق الكسب وتخدم المجتمع؟

في البنية (2) كان شعور أحمد بالغربة مضاعفا نتيجة صدمته بالفارق الحضاري، ونتيجة تبدل مشاعره تجاه المرأة بعد أن لاحظ كيف يمكن أن تكون قريبة إلى نفسه ومنسجمة معها نتيجة حصولها على التعليم، تتابعت الأحداث مبينة هذا الالتياث في شعور أحمد تجاه المرأة، إذ أحس أنه تسرع في قرار العقد على ابنة عمه التي لم تحظ على تعليم إلا بمستوى الكتاتيب، وشكل هذا العقد عائقا نحو انطلاق رغبته بالاقتران بفائزة التي وجد فيها المرأة الواعية، وفي نهاية المطاف يرى أن يلتزم بالعقد، ولم تقده إلى ذلك عاطفة الحب إنما عاطفة الشفقة على فاطمة لتيتمها وتأثرها بوفاة والدها، ولمعاناتها بالانتظار الطويل الذي قيدها به، وكما كان الوصول إلى حالة التوازن سلسا في البنية الأولى، فإنه كان كذلك في البنية الثانية، التي لم أجد فيها تعقدا لوجود عاملين مساعدين سهلا الوصول، بينما لم نجد عاملا معيقا يخلق عقدة نستطيع وصفها بالذروة، فالعامل الأول كان رضا فائزة بالخطيب

الذي تقدم إليها، والعامل الثاني وفاة أبي فاطمة، فاجتمع في قلب أحمد خيبة الأمل في الحبيبة، والشفقة على الزوجة، ولم نلحظ اعتراض فائزة على الخطيب الذي تقدم إليها ولم يتحدث الراوي عما يمكن أن يتوقعه القارئ، فالحدث مر دون تصعيد من جهة فائزة أو من جهة أحمد، ولم يرو شعور أحمد بأن الحب كان حبا من طرف واحد، ومثل مالاحظنا في البنية الأولى نحده في البنية الثانية، فالراوي كان يهمه في هذه الأحداث أن يلفت الانتباه إلى أثر تعليم المرأة على الرجل، وأنه في تلك المرحلة غفل المجتمع عن تعليم المرأة واتجه نحو الرجل مما جعل هوة ثقافية وعاطفية بينهما ، فالرجل عندما ينال نصيبه من التعليم ويعود إلى وطنه وإلى المرأة الجاهلة التي لا تتقن إلا فنون الحياكة والطهو وترتيب المنزل وتنظيفه فتحدث الهوة بينهما، حتى أحمد غفل عنها عندما شعر برغبته في التعليم ولم يسع لأن تنال أخته تلك الفرصة.

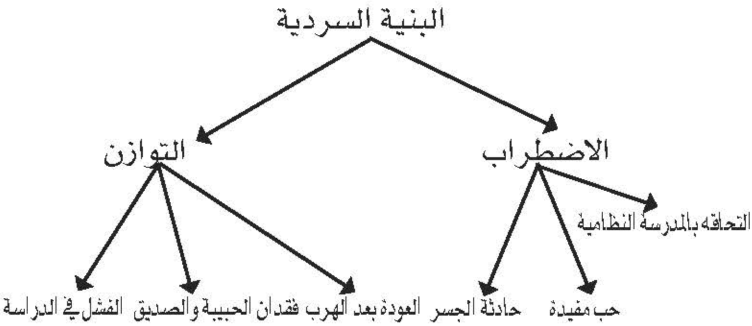
إن هذا التحليل يقودنا إلى معرفة حالة التوازن التي وصل إليها أحمد وهي الرضا بالتضحية، وهذا يقودنا إلى سؤال : بماذا ضحى أحمد ؟إذ إنَّ حبيبته تخلت عنه وتبين أنه حب من طرف واحد، فهي لم تقاتل من أجله ولم تكن تفكر بالاقتران به كزوج، وهي التي ابتعدت وتخلت، فلو أننا افترضنا افتراض الناقد «عبدالله عبدالجبار»(8) في أن تأبى فائزة أن تتزوج من خطيبها الذي تقدم إليها، لوجدنا أنه ربما لم يضحِ بل سيتزوج بها استجابة للعاطفة المتأججة، ولو قاوم هذه العاطفة ولم يتزوج بها يمكننا أن نعدها تضحية بحبه، ولكن ما وجه التضحية بالنهاية التي اختارها الراوي؟

أرى أنه أراد من هذه الخاتمة المسالمة وغير المتمردة لفت المجتمع إلى قضية أكبر من التضحية بالحب، وهي التضحية بالنزول بالمستوى التعليمي والتعامل مع المرأة التي لم تنل حظها من التعليم، لصعوبة هذا الأمر على الرجل وأن هذه الهوة الكبيرة بينهما تخلق صراعاً ومعاناة عند الرجل السعودي في ذلك الوقت، ولفت الانتباه إلى ضرورة تعليم الفتاة.

2 - البناء الداخلي لرواية «ثقب في رداء الليل»:

في رواية «ثقب في رداء الليل» لم تبدأ الأحداث بالحركة التي يمكننا رصدها إلا منذ دخول عيسى للمدرسة النظامية، إذ تميزت البداية بوصف البلدة التي كان يسكنها الراوي والمروي عنه«عيسى» وأسهب الراوي في تدوين الوصف المشوب بحالة التأمل الفلسفية، وقراءة الكون، والنظرة الرومانسية للبلدة وأهلها، إذ يراها مظلمة كئيبة، وتنعكس هذه الرؤية السوداوية على سكانها، وعندما يصف موقعها وسط الصحراء ينعكس هذا الجفاف والجفاء على سكانها، وقد تميزت الرواية بهذا القطع لسيرورة الأحداث كما وضحنا في دراسة الشكل السردي، ويهمنا في البناء الداخلي رصد مواضع انطلاق الحركة وتتابعها وتحولاتها عبر زمن السرد.

البنية السردية:



إن هذه البنية عامة ممتدة من بداية الأحداث حتى نهايتها و ترتبط بالذات المحركة لها بعلاقات اتصال وانفصال حتى النهاية، إلا أن الرواية فيها شخصيات مرتبطة بالذات الفاعلة وفيها أحداث مرتبطة بعلاقات مع الفاعل الرئيس تشترك معه بالتمرد والطموح والبحث عن الحرية لذلك نلحظ حركة من التحولات والاضطرابات التي تتأرجح بين حالة التوازن واللاتوازن والبطل الفاعل ينتقل عبرها، يقوده إلى ذلك سعيه للحرية، والتمرد على السلطة الحاكمة، والتمرد على الأفكار الاجتماعية التي تقيد فكره وتهيمن على المجتمع بسلطتها، ثم يلجأ إلى التمرد والهرب من هاتين السلطتين للجوء إلى وطن يحتويه وينمي أفكاره الإصلاحية كما يراها هو ومن قاد عامل التأثير بشخصيته وحرضه على التمرد، إلا أنه يعود محملا بالخسارات النفسية وفاقدا حبه وفاقدا الأمل بنسيان ماحدث.

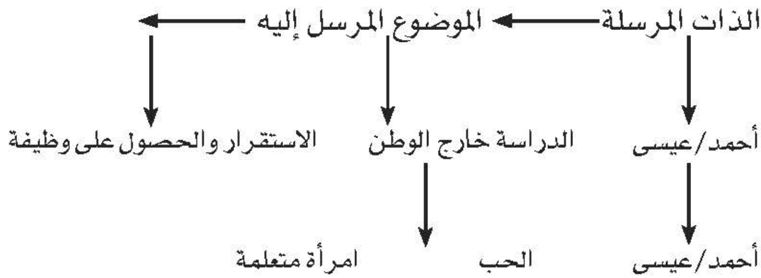
إن هذه الحالة تعد توازن بحصول حالة انفصال بينه وبين موضوعه فالصدمة القوية التي تلقاه جراء مقتل صديقه فؤاد أثناء

هربهم، سببت فقدان الرغبة بالتمرد إذ شعر أن حالة التمرد لم تكن مجدية بل عادت عليه بخسارات لم تكن في حسبانه، بل إنه فقد حبه فكأنها لحظة شفاء من أفكار التمرد التي عادت عليه بنتائج مؤلمة خسر معها دراسته وحبه وصديقه.

البنية المشتركة بين الروايتين:

إن الروايتين اشتركتا في البنية الرئيسة من حيث تحولات الذات الفاعلة وعلاقتها بالأحداث، فأحمد وكذلك عيسى اغتربا عن الوطن طلبا للعلم، ثم إنهما وقعا في حب امرأة تنتمي إلى تلك البلاد التي اغتربا فيها، وكلاهما انجذب نحو امرأة هناك لما وجد فيها من ثقافة وانفتاح، وكلاهما كان يتعين عليهما أن يقترنا بالزواج من ابنة العم التي لم تحظ على فرصة التعليم وامتازت بجهلها، وكلاهما تعرضا لحوادث واضطرابات جراء هذا الحب الذي عالجه أحمد بالتواصل الواضح والهدوء والاستسلام بعد ذلك، بينما عيسى عالجه بالتمرد والثورة وكلا الطريقين لم توصلهما للمحبوبة، بينما أحمد الذي سعى سعيا مثاليا نحو نيل شهادة علمية فقد نالها، أما عيسى الذي تمرد على واقعه وعلى السلطة لم يتمكن من مواصلة تعليمه، لاختلاف الأقطار التي وقعت فيها الأحداث حيث كانت مصر أكثر استقرارا وأمنا من العراق التي غذت في أبنائها وكذلك المغتربين فيها حب التمرد والثورة.

فالموضوع المشترك بينهما يتمثل في قيمتين وكذلك الهدف من تحقيق الموضوع ونبين ذلك في هذه الخطاطة:



رابعا: أثر البيئة والثقافة على البنية السردية:

في الزمن الذي تم تأليف الروايتين فيه كانت المملكة العربية السعودية حديثة العهد بالتعليم النظامي والصناعة نتيجة اكتشاف النفط، وامتلاك شركة أرامكو لأربع شركات نفط أمريكية في الثاني من ديسمبر عام ألف وتسع مائة وثمان وأربعين للميلاد[9].

عاش حامد دمنهوري في مكة وابتعث للدراسة في مصر، وإبراهيم الناصر الحميدان عاش مع عائلته في «الزبير» في العراق وتعلم هناك و لم يتم دراسته وعاد إلى وطنه وعمل في شركات التنقيب عن النفط، ومن خلال تحليل الشكل السردي والبنية السردية للروايتين نلحظ أنهما كتبا العمل مشاكلا لواقعهما، ومن خلال البنية السردية المشتركة نلحظ أنّهما عبرا عن القضية التي كانت تشغل المجتمع السعودي في ذلك الوقت وشكلت صراعا بين المجتمع وبين متطلبات الحياة الجديدة التي أقبلت عليها البلاد، وحال الرجل السعودي عندمايعود إلى بلاده متوجا بشهادة علمية بينما زوجته لا تزال جاهلة حتى بمبادئ القراءة، فيشعر بالبون الشاسع بينهما وبينها وبين المرأة في الخارج مما يحدث هوة عاطفية وثقافية بينهما.

بينما البنى الداخلية أوضحت الصراع بحسب معطيات بيئة كل منهما كما أوضحنا في التحليل في البناء الداخلي، إن حياة الاستقرار والتآلف التي عاشها حامد دمنهوري في مكة، وحياة القاهرة المفعمة بالانفتاح والازدهـار التعليمي، انعكست على الشكل السردي وبنية الرواية، حيث بينت ميل دمنهوري للاتجاه الواقعي ورصد الحياة الاجتماعية، ومظاهرها من خلال الإسهاب في الوصف، ونلمح تأثره بنجيب محفوظ من خلال التركيز على تفاصيل الإنسان البسيط والشوارع والأزقة وكافة مظاهر الحياة الاجتماعية، كما نلمح الانتظام في حركة الأحداث وترتيب الفصول، ونموها نموا طبيعيا يدلنا على حرص حامد دمنهوري على تطبيق الشكل السردي كما تعلمه وكما قرأ من نماذج، فأبدع فيها من خلال الوصف وصور الحياة الاجتماعية، وأهمل جانب تصعيد الحدث وتشويق القارئ، فالرواية لم تكن متكلفة في أحداثها إنما كانت ممتعة في تصويرها تدل على وعي الكاتب ببيئته وهموم مجتمعه وآماله وتطلعاته، وعلى ثقافة الكاتب باللغة العربية واطلاعه على نماذج ناجحة في فن الرواية.

في المقابل فإن إبراهيم الحميدان الذي نشأ في العراق نزع في سرده إلى ما يشاكل تلك البيئة من خلال:

1 - نزعة التمرد:

عُرف التمرد في العراق، أرض الثورات والمعارك والتاريخ الحافل بالأحداث الدامية أرض حمورابي وأرض كسرى وأرض الخلفاء المسلمين، فنزع إبراهيم الحميدان إلى التمرد وتمثلت

هذه النزعة في محاولة الخروج عن النمط التقليدي وبما أنها أولى محاولاته، لم يستطع الخروج إلى نمط يرضي تمرده لكن لمحنا بوادر هذا الميل من خلال استخدام تقنيات سردية وتمويه القارئ كما أوضحنا سابقا في النمط السردي، وكذلك في بنية الرواية السردية اتضحت من خلال شخصيات ثورية تحاول التمرد على السلطة و تنزع إلى طلب العدالة والحرية، حتى المرأة ظهرت مشجعة لهذه الثورة من خلال حثها حبيبها على الثورة ووصفه بالرجولة، كما أن الثقافةالاشتراكية الثورية كانت سائدة آنذاك في العراق والحميدان كان شديد التأثر «بجوركي[10] مؤسس الواقعية الاشتراكية» وهذا الميل الاشتراكي غذى الثورة في النفوس وأعلى قيمة الفرد على حساب السلطة والنظام.

أيضا ظهرت ملامح التمرد على المجتمع، فصور الحميدان الأب قاسيا في تعامله مع الطفل والمرأة، من خلال شخصية «الشيخ عمار» إذ يمارس سلطته بالعنف وكيل الشتائم على الأم وعلى الأبناء، فينتابهم الخوف كلما قدم إلى المنزل غاضبا وحتى في اجتماعهم على الطعام، وحرص الشيخ عمار على عدم خروج المرأة من البيت إضافة إلى ذلك فالمجتمع غارق في الخرافة من خلال الحكايات الخرافية التي يخوفون بها الأطفال، كان ذلك نتيجة الحرص المبالغ فيه من أجل تنشئة الأطفال والحفاظ على المرأة من المجتمع، ومن خلال تتبع أحداث الرواية نلحظ أن نتيجة السلطة والعنف هي: التمرد والخروج عن الطوع، فعيسى أهمل دراسته وانخرط مع الطلاب الثوريين، وابنة الشيخ عثمان وهو مغترب مع عائلة عيسى هربت وتزوجت رغما عن والدها.

1 - النزعة التأملية:

نزع الحميدان إلى الفكر التأملي والفلسفي للحياة والكون،فقد حرضت العراق على تغذية هذه النزعة وهي أرض الأساطير والحكايات، كما أنه اطلع علىالآداب الإنجليزية والفرنسية، ونلحظ تأثرا واضحا بكتاب «في ظلال القرآن» لسيد قطب.فأثرت هذه الثقافة في تأملاته ونظرته للحياة.

وبعد، فإن هذه الفوارق في أثر البيئة والثقافة كونت ثنائيات ضدية نلمح من خلالها أهم ملامح الذات المحركة للأحداث وتحولاتها، إذ يفضي بعضها إلى بعض فالتمرد يولد العنف، والرفق يؤدي إلى اللين والخضوع، والنجاح إلى السعادة والفشل إلى الشقاء وهكذا.

ثمن التضحية	ثقب في رداء الليل
الرفق	العنف
الخضوع	التمرد
السعادة	الشقاء
الأمل	الخيبة
النجاح	الفشل
الواقع	الخيال
الرتابة	التجديد
المهابة	الخوف

الخاتمة:

وبعد؛ إن دراسة بواكير الأعمال الروائية، تكشف عن مكامن الإبداع فيها، وإن كانت هذه النصوص غائبة عن أجيال لاحقة، لاتعرف منها إلا الأسماء والعناوين، فإن الفضل في دخول هذا الفن وتطوره يظل محفوظا للرواد، وقد تساءلت عن البيئة التي خرج منها مبدعون تولوا زمام المبادرة، وكتبوا عن آمالهم وطموحاتهم وما واجهوه من صراعات وتحديات تفرضها الحياة الناهضة، ومن خلال دراسة البنية والنمط السردي في الروايتين نلحظ أن البيئة والثقافة عملت على توجيه السرد نحو اتجاهات متباينة، وكونت مخزونا معرفيا وثقافيا واجتماعيا له سطوة وتأثير على المبدع =.

وسعت هذه القراءة على نحو مبسط إلى دراسة هذين النموذجين من جيل الرواد، مبتعدة فيها عن وعورة المصطلح النقدي إلى تقريب المعنى، متحاشية التعمق في التطبيق حتى لا يطول البحث و الاكتفاء بتقديم أهم العناصر المبينة للهدف منها، وإني آمل أن يلتفت الباحثون والباحثات إلى تقديم دراسات متخصصة مهتمة بالأنماط السردية التي نميز بها جيل الرواد ، والكشف عن البرامج السردية والمكون السردي لهذا النتاج ، لأن هذه الدراسات تلفت النظر إلى الأهمية التي امتازت بها هذه النصوص.

الهوامش

(1) انظر: حامد دمنهوري، ثمن التضحية /ط 2: 1400هـ ،النادي الأدبي بالرياض، نصوص أدبية من المملكة العربية السعودية (1).

(2) دارة الملك عبد العزيز، قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، الرياض: 1453هـ ،/ج 1: ص 548.

(3) انظر: إبراهيم الناصر الحميدان، ثقب في رداء الليل/ط 1: 1431هـ ، النادي الأدبي بالرياض، سلسلة الكتاب الأول (15).

(4) انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية،/ج 1: ص 416.

(5) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات،/ط 1: 2010م، ص: 463.

(6) ثقب في رداء الليل: ص 7.

(7) المرجع السابق: ص 9.

(8) ثمن التضحية، مقدمة الطبعة الأولى: ص 36.

(9) انظر: طلال محمد نور عطار، قصة اكتشاف النفط في المملكة العربية السعودية، ط/1: 2002م، مكتبة الباشا الثقافية : ص 29.

(10) انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ص: 416.

رائد القصة في الجنوب
وتجربته في القصة القصيرة

دراسة نقدية

حسن بن حجاب الحازمي

مدخـــل:

يُعدّ الأستاذ محمد زارع عقيل[1]. أحد رواد الأدب الحديث في المملكة العربية السعودية على وجه العموم، وفي منطقة جازان على وجه الخصوص، فهو رائد الرواية التاريخية في المملكة العربية السعودية، وإليـه تنسب أول روايـة تاريخية في الأدب السعودي الحديث[2]. ألا وهي رواية «أمير الحب»[3]، كما أنه رائد القصة في الجنوب[4]، فهو صاحب أول قصة تنشر لكاتب من كتّاب جنوب المملكة، وهي قصة «قلب الأسد» التي نشرت في مجلة المنهل[5] سنة (1375هـ/1955م)، ثم والى بعد ذلك نشر عدد من القصص القصيرة ممهداً بذلك الطريق لأبناء جيله والجيل اللاحق ليحذو حذوه في طرق دروب هذا الفن الجديد.

كما أنه صاحب أول قصة طويلة تكتب في الجنوب، وهي قصة «ليلة في الظلام»[6].

وبناء على هذه الأولويات، وهذه التجربة الثرية والمتنوعة بين القصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية، رأيت أن قف على جزء من هذه التجربة،ألا وهي تجربته في القصة القصيرة؛ لأنها لم تحظ بالعناية التي تستحقها وظلت حبيسة صفحات الأعداد القديمة في مجلة المنهل، فجمعتها وقمت بدراستها وتحليلها محاولاً

بذلك إبراز جهود رائد من رواد الأدب السعودي الحديث أفنى عمره في شق طريق غير مُعبّد - على الأقل في محيطه القريب - وفتح للآتين من بعده سبلاً متنوعة حاول أن يُغنيها بخبرته، وبمعلوماته ومعارفه المتيّسرة له في تلك الفترة الزمنية المبكرة من عمر الأدب السعودي الحديث.

تجربة القصة القصيرة بين التاريخ والفن

- 1 -

تأتي تجربة الأستاذ محمد زارع عقيل في كتابة القصة القصيرة في المقدمة من أعماله الريادية وأول محطة في تجربته القصصية، إذ نشر أول محاولة قصصية له في مجلة المنهل سنة (1375هـ)، وهي قصة «قلب الأسد»[7]. ذكر ذلك بنفسه في اللقاء الذي أجراه معه الأستاذ ناصر مصطفى[8]. في مجلة المنهل عام 1378هـ[9]. حينما أجاب عن سؤال وجهه له حول أول كلمة له وفي أي مجلة نشرت وأول قصة نشرها؟ فأجاب بقوله: «أول كلمة نشرت لنا كانت من سلسلة (اعرف بلادك) نشرتها مجلة المنهل في عددها الصادر في شهر جمادى الثانية عام (1373هـ)... أما قولك ما هي أول قصة لنا؟ فهي قصة بعنوان: «قلب الأسد» نشرتها مجلة المنهل بعددها الصادر في شهر ربيع الثاني عام 1375هـ»[10]. ولعلّه لهذا السبب لُقّب برائد القصة في الجنوب كونه صاحب أول قصة تنشر في الجنوب[11]، ثم وبعد ذلك نشر إنتاجه القصصي، فنشر في العام نفسه قصة «الفارس الملثم»[12] في مجلة المنهل أيضاً في عدد ذي الحجة من عام (1375هـ/ يوليو 1956م)، ثم نشر قصته الثالثة:

«عائشة ابنة المعلم»[13] في مجلة المنهل في عددها الرابع الصادر في شهر ربيع الثاني من عام (1377هـ) الموافق لشهر نوفمبر من عام (1957م)، ثم نشر قصته الرابعة: «الوفاء»[14] في مجلة المنهل في عددها الصادر في شهر صفر من عام (1382هـ) الموافق لشهر يوليو من عام (1962م)، ثم نشر قصته الخامسة «جهاد امرأة»[15] في مجلة المنهل أيضاً في عددها الصادر في شهر شوال من عام (1382هـ) الموافق لشهر فبراير من عام (1963م).

هذه هي أعماله في القصة القصيرة، والملاحظ أنها نشرت جميعها في مجلة المنهل، ولعل ذلك يعود لسببين رئيسين: أولهما أن مجلة المنهل منذ نشأتها أولت عنايتها بالقصة القصيرة وأفردت لها بابا ثابتا وشجعت كتاب القصة في المملكة العربية السعودية على النشر من خلالها دعماً وتطويراً للقصة القصيرة في الأدب السعودي، وثانيهما العلاقة الوثيقة بين الكاتب الأستاذ محمد زارع عقيل، وصاحب المجلة الأستاذ عبد القدوس الأنصاري الذي أطلق على الكاتب لقب رائد القصة في الجنوب وشجعه منذ بداياته الإبداعية، ودفعه إلى النشر، ولعلّه من باب الوفاء له خصّ مجلته بجميع ما كتب.

كما يمكن أن يُلاحظ أيضاً قلة إنتاج الكاتب في مجال القصة القصيرة، والتباعد الزمني في النشر، فمجموع ما نشره خلال ثمان سنوات (من عام 1375هـ إلى عام 1382هـ) لا يتجاوز خمس قصص، نُشرت الأولى والثانية في عام واحد هو عام (1375هـ) ونشرت الثالثة عام (1377هـ) أي بعد عامين كاملين، ونشرت الرابعة والخامسة في عام واحد هو عام (1382هـ) أي بعد أربعة أعوام من

نشر قصته الثالثة (عائشة ابنة المعلم)؛ وهذا ربما يشير إلى أن القصة القصيرة لم تكن فنه الأول الذي يوليه عنايته واهتمامه، فقد كان مهتما بالتاريخ وتوثيقه وله عدة دراسات تاريخية مهمة عن المنطقة نشرها في مجلة المنهل[16].

كما أنه كان منشغلاً بكتابة قصته الطويلة (ليلة في الظلام) التي نشرت عام (1380هـ)، وكذلك ربما كان منصرفاً إلى التخطيط لروايته التاريخية الأولى (أمير الحب) التي نشرت عام (1385هـ).

لكن استمراره في النشر –على قلته وتباعده– يؤكد حرصه على فن القصة القصيرة وريادته أيضاً لهذا الفن في الجنوب، إذ إن بعض الكتاب الذين ظهروا معه وبعده اكتفوا بمحاولة واحدة أو محاولتين ثم توقفوا بعد ذلك، ومنهم أحمد عبد الواحد أحمد، ومحمد الفوزان، ومحمد حامد أبو عطية، ومحسن أبو طالب، كما يشير إلى ذلك أبو داهش مؤكداً أن محمد زارع عقيل هو الذي حقق الاستمرارية في كتابة القصة في الجنوب[17]. وتبعه بعد ذلك طاهر عوض سلام[18] وأحمد باهادون العطاس[19]. ومع ذلك فالتباعد في النشر وقلة المنشور تعد سمة من سمات البدايات، فالقصة السعودية في مرحلتها الأولى مرحلة البدايات(من عام 1344هـ/1924م إلى عام 1365هـ/1945م) شهدت مثل هذا التباعد وهذه القلة في المادة المنشورة[20]، ومع أن محمد زارع عقيل ومن معه من أدباء جازان كانوا ينتمون من حيث بداياتهم الكتابية إلى المرحلة الثانية من مراحل تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (من عام 1365هـ/1945م إلى عام 1397هـ/1977م)، فإن محمد زارع عقيل كان يمثل مرحلة البدايات في الجنوب بما

تحمله من تعثر وبطء وقلة في الإنتاج، لذلك-ربما- كان مقلاً في إنتاجه مقلاً في النشر في تلك المرحلة المبكرة من عمر القصة في منطقة جازان مع أنه كان فارسها وسيدها الأشهر في وقت كان الشعر يتسيّد المشهد الأدبي في منطقة جازان - في بدايات العهد السعودي - من خلال علمين بارزين هما السنوسي والعقيلي «ولم تكن القصة تمثل محوراً مهماً في الكتابة حيث كان يحظى بنصيب الأسد: الشعر، ولم يكن يكتب القصة آنذاك إلا محمد زارع عقيل وطاهر سلام...»(21).

وعلى الرغم من تلك النظرة التي تجعل القصة في المرتبة الثانية فقد ظل عقيل محباً لفنه الأثير القصة، مخلصاً له، يكتب وينشر حتى شُهر به، وأصبح ثالث الثلاثة الأدباء المشهورين في جازان وهم محمد بن أحمد العقيلي الشاعر والمؤرخ، ومحمد بن علي السنوسي الشاعر، ومحمد زارع عقيل القاص، ولا يذكر الأدب والأدباء في منطقة جازان إلا كان هؤلاء الثالثة على رأس القائمة.

- 2 -

لكن السؤال المهم- قبل أن نقف على قصصه القصيرة وقفة متأنية- هو كيف كان ينظر الكاتب إلى فن القصة؟ وهل كان يعي الفروق الدقيقة بين القصة القصيرة والطويلة والرواية؟ أم كان يتعامل معها ضمن إطار واحد وفهم واحد هو إطار القصة بمعناها العام؟ وهل من المهم أن يعي الكاتب ذلك؟ أم أن الأهم هو ما تقوله تجربة الكتابة الفعلية؟ .

والحقيقة أن الكاتب لم يُنَظِّر لتجربته ولم يكتب عنها، وإنما تركها للنقاد ليقولوا عنها ما يقولون. ومع ذلك فإن الحوار الذي

أجراه معه الأديب ناصر مصطفى في مجلة المنهل سنة 1378هـ يمكن أن يبوح بفهمه للقصة في حدود معارفه المتيسرة له إذ ذاك.

فحين سأله: إلى جانب فن المقال لكم أسبقية في فن القصة... بل تعتبر القصة القصيرة وقفاً عليكم في الجنوب فمتى بدأ تاريخ القصة، وما هي المشاكل الاجتماعية التي عالجتها قصصكم وما هي أول قصة نشرت لكم؟

فأجاب: «لم تكن القصة وقفاً على أحد أو اختص بها عصر دون عصر وإن كان بعض الكتاب يرون أنها من ابتكار العصر الحديث ومخترعاته، فقد عُرفت القصة في أقدم العصور، ففي الكتب المقدسة قصص، وأحسن القصص ما جاء ذكرها في الكتاب العزيز (نحن نقص عليك أحسن القصص) والعرب أخذت في الماضي بأوفى نصيب في هذا الفن، ففي دمشق وبغداد كانت مدرستان للقصة ومن هاتين المدرستين خرجت روائع القصص العربية التي ازدانت بها مجالس الخلفاء وأنديتهم ونقل إلينا منها الشيء الكثير، ولم يكتف القوم بتراثهم الفني الضخم حتى عمدوا إلى ترجمة قصص أخرى عن الهند والفرس...»[22]. وهذه الإجابة تشير إلى فهمه للقصة ضمن مفهومها العام بمعنى الحكاية، ولعل ذلك ربما يفسر ولعه بالتاريخ وقصص العرب واستناده إليها في جل قصصه القصيرة التي كتبها.

وحين سأله عن العناصر الأساسية التي يجب أن تكون في القصة لتهب منها قصة ذات ذيوع وانتشار؟

أجاب: «أرى شخصياً أن أول ما يحتاجه كاتب القصة أن يجعل المشاكل الاجتماعية نصب عينيه وأن يعالجها بأسلوب سهل خال من الألفاظ المعقدة وإلى جانب هذا الأسلوب السبك والتنسيق وعبارة التشويق بحيث يجعل القارئ مسوقاً إلى قراءتها بفعل تأثير الأسلوب وتحتاج أيضاً إلى الحوار الممتع وقرع الحجة بالحجة، ولا تكفي في كتابة القصة المعرفة وحدها، فلابد من موهبة فنية تقف إلى جانب تلك المعلومات...»(23).

وفي هذه الإجابة ما يشير إلى فهم الكاتب لعناصر القصة فهماً عاماً أيضاً لا يفرق بين القصة القصيرة وغيرها، لكنه يؤكد إدراك الكاتب لكثير من الأشياء المهمة في بناء القصة الحديثة ومنها سهولة الأسلوب وبعده عن التعقيد - وهو ما سعى إلى تحقيقه في أعماله - والسبك وأعتقد أنه يقصد به تماسك البناء، والحرص على عنصر التشويق لأنه هو الذي يجذب القارئ للقراءة والمتابعة، وكذلك أهمية الحوار المقنع، وكل ذلك لابد أن تدعمه الموهبة الفنية.

ومع أنه ذكر في بداية إجابته أهمية معالجة المشكلات الاجتماعية، كما ذكرها في معرض إجابته على السؤال السابق بقوله: «... أما المشاكل التي كنت أتطرق إليها فهي مشاكل اجتماعية لا تخرج عن محيط المجتمع وبيئته...»(24) مما يعني أنه ربما يقصد بذلك الواقعية، بمعنى أنه يرى أن تكون القصة مرتبطة بواقعها ومجتمعها، ومع ذلك فإننا لا نجد أثراً لهذه النظرة إلا في قصة واحدة هي قصة (عائشة ابنة المعلم) أما بقية قصصه القصيرة فمستمدة من التأريخ ومستندة عليه.

بيد أن إجابته على سؤال ناصر مصطفى هل لك ميل لكتابة القصة الطويلة؟ وهل تسعى في تحقيق هذا الميل؟ وإذا كنت تحاول فما هي قصتك الطويلة المنتظرة؟ ومن هم أبطالها؟ وفي أي عصر هي؟ تشير إلى فهمه للفروق بين القصة القصيرة والقصة الطويلة إذ أجاب: «الواقع أنني أميل إلى كتابة القصة الطويلة، وأحاول تحقيق هذا الميل، غير أنه ينتابني بين حين وآخر مد وجزر حول تحقيقها؛ لأن الطريق صعب وشاق بالنسبة لي ككاتب مبتدئ وإن كنت أرى أن القصة الطويلة تهيئ مجالاً أوسع للكاتب فهو لا يقف عند تعريف محدود، أو الالتزام بخطط مرسومة بل يسجل كثيراً من عادات وتقاليد، إلى خلجات نفسية وعاطفية ومشاعر وأحاسيس إلى غير ذلك مما يريد تصويره...»(25). وفي هذه الإجابة ما يشير إلى إدراكه أن القصة الطويلة والرواية تتيح مجالاً أرحب أمام الكاتب في أحداثها وشخصياتها وزمنها...إلخ، مما يعني ضمناً أن القصة القصيرة لا تتيح للكاتب مثل هذه الرحابة، وهو ما التزمه الكاتب في قصصه القصيرة - كما سيتضح فيما بعد -.

ومهما يكن الأمر فسواء كان يدرك الكاتب- نظرياً- الفوارق بين القصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية أو لا يدركها تماماً، فإن المعوّل عليه هو تجربة الكتابة الفعلية التي أنجزها ومدى قربها أو بعدها من كل نوع، وهو ما سأقف عليه من خلال استقراء تجربته المبكرة في القصة القصيرة من خلال قصصه التي نشرت تباعاً في مجلة المنهل، مستعرضاً لها، ومحللاً لتركيبها وطريقة بنائها، لنقف بعد ذلك على مدى قربها من القصة القصيرة أو بعدها عنها.

- 3 -

والمتأمل في هذه القصص الخمس التي تمثل حصيلة أعماله القصصية المنشورة تباعاً في مجلة المنهل سيجد التاريخ حاضراً فيها بقوة، فباستثناء قصة «عائشة ابنة المعلم» نجد القصص الأربع الأخرى: «قلب الأسد»، «الفارس الملثم»، «الوفاء»، و«جهاد وامرأة» تتكئ على التاريخ لتقدم عرضاً لحادثة تاريخية أو شخصية تاريخية بصياغة جديدة اجتهد الكاتب في عرضها بأسلوب قصصي معتمداً شكل القصة القصيرة وعاءً فنياً يقدمها من خلاله.

ففي قصته الأولى «قلب الأسد»(26) يقدم الراوي قصة شبيهة بقصة بشر بن عوانه المعروفة في الأدب العربي الذي صارع أسداً وغلب الأسد بقوة وشجاعة، إذ يستهل القصة من خلال الراوي بضمير المتكلم: «كنا جماعة تربطنا روابط الصداقة ووشائج الأدب، وكانت الندوة في نشوة حديثها الممتع والحديث يجري عذباً يفيض من مناهل الأدب العربي، والقصة تدور حول بشر بن عوانة وقصته مع الأسد وقد تشعب الحديث فنوناً حول واقعية القصة وخيالها الخصب وطلب إلى صديق لنا اشتهر بقوة الذاكرة وغزارة الحفظ أن يتلو لنا قصيدة بشر التي سجلت بطولته العارمة، فاندفع ينشد في نبرة قوية وشعور ملتهب:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا؟

إذاً لرأيت ليثاً أَمَّ ليثا هزبراً أغلباً لاقى هزبراً

إلى أن قال:

فخر مجندلاً بدم كأني هدمت به بناء مشمخراً

وفي غمرة الإعجاب ببراعة القصة وروعة القصيدة ندّ بيننا صوت بدوي كان يستمع إلى المناقشة في صمت المتحفز وسكوت المتحدي، وأراد أحدنا مداعبته قائلاً لعل في مغامراتكم البدوية ما تطرفنا به يا أخا العرب! فارتسم على محيا الأعرابي شعور غريب وسرح بطرفه برهة وجيزة كأنما يجمع خيوط قصته الجميلة من خيوط الشفق البعيد وافتتح الحديث في نبرة هادئة ولهجة رصينة فقال:

«لقد وقعت مثل هذه القصة تماماً في قرية من قرى تهامة منذ أكثر من عشرين عاماً....»[27].

ويستمر الراوي الجديد بسرد قصة شبيهة بقصة بشر بن عوانة، حدثت في إحدى قرى تهامة بطلها شاب تهامي في أوائل عقده الثالث، استعانت به إحدى فتيات قريته التي رأت نمراً في مراعيهم أخافها وفرق أغنامها، فهب لنجدتها وليس معه إلا جنبيته ودار صراع عنيف بين الشاب والنمر، إذ هجم النمر على الشاب، واحتواه بذراعيه الفولاذتين، وظل الشاب يقاوم حتى استطاع أن ينتزع يده اليسرى من تحت عضلات النمر، وخنق بها النمر حتى سال لعابه، ثم طرحه أرضاً وعالجه بضربة من جنبيته فأرداه. وهكذا انتصر الشاب على النمر كما انتصر بشر على الأسد، وكما كانت أخت بشر حاضرة في القصيدة وهو يحدثها عن بطولته، حضرت هنا فتاة من القرية كانت شاهدة عيان ومشجعة للفتى بزغاريدها التي منحته قوة على قوة، وانتهت القصة كما تنتهي القصص الشعبية بإعلان الزواج بين الفتى والفتاة.

تتكئ القصة على راويين: راو أول مهد بالقصة التاريخية للراوي الثاني، وهو ملمح حديث ربما يكون مستغرباً من كاتب مبتدئ يخط أول قصة له، لكن لهذا الملمح شواهد مماثلة في القصص الشعبي الذي تتناسل فيه الحكايات ربما التقطه الكاتب منها.

وتقع القصة في ثلاث صفحات، وتصور حادثة واحدة، وموقفاً واحداً من خلال عدد محدود من الشخصيات، وصفها الراوي في الحدود التي تخدم فكرة القصة وهي بذلك تحمل شيئاً من خصائص القصة القصيرة، وقد اجتهد الكاتب في إضفاء الواقعية على قصته من خلال مجموعة من العناصر، يأتي في مقدمتها الراوي الذي رواها، الذي انبثق من مجلس أدبي يحضره الكاتب ورفاقه، والذي حركته القصة المعروفة عن بشر بن عوانه التي دارت في المجلس الأدبي، فانطلق يحكي قصته مؤكداً أنها حدثت فعلاً «لقد وقعت مثل هذه القصة تماماً في قرية من قرى تهامة منذ أكثر من عشرين عاماً...»(28) ثم تحديده لاسم القرية التي وقعت فيها الحادثة وهي قرية الطمحة الواقعة بين صبيا وجازان، وهي قرية معروفة، ثم وصفه للباس الشاب، وهي ملابس شائعة في تلك الفترة الزمنية في منطقة جازان، وكذلك وصفه لطبيعة المنطقة وأشجارها، كل ذلك يخلق ما يسمى بالإيهام بالواقع يسهم في إيهام القارئ بأن ما يقرأه حقيقة وليس خيالاً محضاً. بيد أن الكاتب لم يستطع التخلص من ميراث الحكاية الشعبية، فالقصة جاءت في مجلس تتداول فيه الحكايات والقصص، وراوي القصة هنا مثل دور الحكاء في الحكاية الشعبية، إذ بدأ يروي بعد أن استثارة أحد الحضور، والقصة نفسها شبيهة تماماً بالقصة التي كانت تدور في

المجلس، ثم جاءت النهاية لتؤكد ارتباطها الوثيق بالحكاية الشعبية إذ انتهت بزواج الفتى من الفتاة: «وغربت شمس ذلك اليوم وما غربت عن القرية أضواء بطولة الفتى الباسل، واتصلت الزغاريد معلنة فرحة الخطبة وزفاف العاشقين»[29] ولا أدري كيف تحولا إلى عاشقين ولم يرد في القصة ما يدل على معرفة سابقة، لولا تأثير النهايات التي يعرفها الكاتب في الحكايات الشعبية.

ومع ذلك يمكن القول بأن الكاتب استفاد من بعض خصائص القصة القصيرة التي توفرت لديه من خلال اطلاعه اليسير، وحاول أن يحاكيها في تجربته الأولى من حيث الحجم ووحدة الأثر، وكون القصة تعرض موقفاً واحداً منتزعاً من الحياة منفصلاً عما قبله وما بعده، إضافة إلى محاولة التزامه بالبناء التقليدي للقصة القصيرة[30]، من حيث البداية الهادئة، فالتوغل إلى قلب الحدث حيث الإثارة والصراع بين النمر والفتى، فالوصول إلى النهاية أو لحظة الكشف وهي انتصار الفتى على النمر، كل ذلك تم عبر تسلسل زمني تتابعي ترتبط فيه الأحداث بمنطق السببية، وتسير إلى النهاية بخطا حثيثة كما هو الحال في القصة القصيرة، وإن سيطرت عليه فكرة الاتكاء على التاريخ، ونموذج الحكاية الشعبية في نهايتها.

لكن الملمح الأهم الذي نجده هنا وفي جل قصصه هو حرصه على التقديم لقصصه بمقدمات تاريخية قد تبدو في كثير من الأحيان مفسدة للقصة وهو ما نلمسه في قصة «الفارس الملثم» التي فقدت كثيراً من جمالها بتلك المقدمة التاريخية الطويلة التي تشير إلى حضور الكاتب، وتفقد القصة كثيراً من غموضها المحبب الذي حمله العنوان بدءاً.

يبدأ الكاتب القصة بقوله: «إننا نعجب من مظهر القصة العربية التاريخية وندرة ما فيها من مفاجآت تهتز لها قلوبنا ومشاعرنا غير أنها رائعة وممتعة وجميلة وربما تكون في بعض الأحايين مخيفة أشبه بالأساطير...»(31) ثم يستطرد متحدثاً عن ضرورة الاهتمام بالقصة العربية التاريخية مستنكراً عدم إيلائها الاهتمام كما نولي القصة الغربية الاهتمام إلى أن يقول: «وإن أنس لا أنس قصة عربية قرأتها قبلاً في كتاب الأغاني وغيره من كتب التأريخ ولا تزال حوادثها تتراقص أمامي، كلما تصورتها في مخيلتي... وقد رأيت أن أجلوها كما قرأتها أو تمثلتها مع بعض تصرفات بسيطة استدعاها المقام مع الاحتفاظ بجوهرها الأصيل...»(32).

لكنه أيضاً لا يبدأ القصة بعد هذه المقدمة الإيضاحية الطويلة بل يستطرد فيقول: «وقبل الدخول في تفاصيل القصة سأقدم لمحة خاطفة عن المرأة التي قامت بتمثيل دور البطلة لعل ذلك يمهد لنا الطريق ويساعدنا على معرفة القصة فأقول: كانت أم البنين بنت عبد العزيز ابنة مروان وزوجة ثاني الخلفاء المروانيين ذات شخصية قوية وكانت تندفع مع زوجها اندفاعاً لا يليق ومظهر ذلك الرجل العظيم وصاحب التاريخ المشرق...»(33)، ويستمر في الحديث عن أم البنين وبيان قوة شخصيتها من خلال سيطرتها على الخليفة وموقف الحجاج من ذلك حيث عَرَّض بالخليقة قائلا له: دعك من مفاكهة النساء فإنما المرأة ريحانة وليست قهرمانة. وغضبها حينما بلغها ذلك، ثم موقفها الانتقامي من الحجاج، ثم يستعرض فكاهتها وعدم تحرجها من خلال موقفها مع عزة معشوقة الشاعر كثير عزة، لتستغرق هذه المقدمة صفحتين ثم يختم قوله: «هذه هي أم البنين

قدمتها لك يا سيدي القارئ في لمحة خاطفة قبل الدخول بك إلى تفاصيل القصة التي إليها نهدف»[34] ليبدأ القصة بعد ذلك بقوله: «جلست أم البنين ذات يوم تترنم بقول الشاعر النميري في زينب أخت الحجاج:

تضوع مسكاً بطن نعمان إذا مشت به زينب في نسوة عطرات...

ثم استعرضت شعر عمر بن أبي ربيعة في عائشة بنت طلحة وشعر قيس بن الرقيات في ابنة عمها، وقالت في نفسها: ولماذا لا يقول الشعراء في شعراً كهذا لتسير به الركبان ويلحنه الملحنون ويتناقله الرواة، ألست جميلة كهؤلاء؟ وأميرة يشعر بمكانتي المجتمع؟ أو لست بنت عبد العزيز بن مروان؟ وأخت عمر وزوج الوليد؟

وبعد تأملات عبرت بها آفاق الفيافي دبت نسمة أمل خفيفة إلى نفسها فإذا بذلك الكابوس الجاثم على صدرها ينزاح عنه شيئاً فشيئاً، ولم تشرق شمس ذلك اليوم حتى كان القصر يتحدث عن عزم أم البنين لأداء فريضة الحج...»[35].

ولعل هذه كانت البداية الفنية الأنسب للقصة بما حوته من تشويق وإثارة، وبدخوله مباشرة إلى قلب الحدث، وصلب الموضوع، وبما تضمنته من تقديم للشخصية الرئيسة، وهي بكل تأكيد تغني عن تلك المقدمة الطويلة التي جاءت تماماً من خارج القصة والتي أراد الكاتب من خلالها - كما يقول فيها - إعطاء لمحة خاطفة عن بطلة القصة، وما كان أغناه عن ذلك، وفي القصة ما يدل على ما أراد إيصاله، كما أنه كان بإمكانه أن يقدم معلوماته عن البطلة في الهامش كما فعل مع بعض الشخصيات وكما أحال إلى بعض المراجع

التاريخية، ليبقى متن القصة خاليا من الزوائد المفسدة لفنيتها. ومع ذلك فقد اجتهد الكاتب في تقديم صياغة فنية لقصة أم البنين مع وضاح اليمن.

تقدم قصة «الفارس الملثم» صيغة أخرى لحكاية وضاح اليمن مع أم البنين، صيغة جديدة أنشأها الكاتب مستنداً على التاريخ، ولكنه نفث فيها من روحه وأدبه، وبناها بناءً فنيا جديداً معتمداً القصة القصيرة إطاراً لها.

يتولى الراوي كلي العلم سرد القصة من زاوية أم البنين:جلست أم البنين ذات يوم تترنم بقول الشاعر النميري... وقالت في نفسها... وخرجت أم البنين في موكب ضخم... وقع بصرها على شخص يضع لثاماً على وجهه المشرق وسألت عن ذلك الفارس الملثم... ولكنها غيرت مجرى الحديث ووجهت نظرها إلى منظر الأباطح... وأجزلت عطاءه وأمرته بالانصراف... وما إن سمعت باسم وضاح حتى خفق قلبها....

فجميع الأفعال مسندة إليها، والراوي يتتبع أم البنين منذ أن بدأت في الترنم بأبيات النميري ورغبتها في أن تكون مثل أولئك النسوة اللاتي تغزل فيهن الشعراء، وتفكيرها في الحج لعلها تصادف من يقول فيها شعراً، وعزمها على ذلك، ثم رؤيتها لشخص يضع على وجهه لثاماً، وسؤالها عنه ومعرفتها بأنه شاعر يجيد الغزل، فدعوته للقائها، فلقاؤها به، وإعجابها بجماله: «ورفع وضاح اللثام عن وجهه كأنه البدر سناء، وتأملته أم البنين طويلاً، ثم تحولت عنه وهي تتمتم بكلمات مبهمة ثم تعود وتنظر إليه مرات ومرات ولسان حالها يقول

في تلك اللحظة المفعمة بلواعج الحب والهيام:يزيدك وجهه حسناً إذا ما زدته نظراً. وأجزلت عطاءه وأمرته بالانصراف...»[36]. ثم دعوتها له بأن يُدَبِّج قصيدة ويلحق بهم إلى الشام لينشد الخليفة كغيره من الشعراء، فلحاقه بهم وإنشاده القصيدة بين يدي الخليفة الذي عرضها بدوره على أم البنين فأثنت عليها، ليتحول وضاح إلى شاعر البلاط، وليتسنى لأم البنين مقابلته كلما سنحت لهما فرصة، وهكذا ظلت اللقاءات البريئة بينهما - على حد تعبير الراوي - حتى صادف ذات يوم أن أرسل الخليفة أحد خدامه بعقد من الجواهر تلقاه هدية إلى أم البنين وما إن دفع الخادم الباب المؤدي إلى ساحة الدار حتى رأى شخصاً يتحدث مع أم البنين ففتحت صندوقاً قريباً منها وأمرته أن يتسلل إلى داخله، ويبدو أن الخادم أخبر سيده بما رأى، فجاءها الخليفة إلى غرفتها دون أن يخبرها- كعادته- وجلس على الصندوق وطلبها أن تهبه له فلم تمانع، وأخذ الصندوق وحفر له حتى بلغ الماء ثم دفنه بعد أن قتل العبد الذي أخبره.

وإذا تأملنا البناء الفني للقصة مستثنين تلك المقدمة الطويلة، فسنجد أنها تحمل خصائص القصة القصيرة من حيث الحجم أولاً فهي لا تتجاوز أربع صفحات، ومن حيث البناء الفني ثانياً فالقصة تبدو متماسكة من بدايتها حتى نهايتها، التزم فيها الكاتب وجهة نظر الراوي الخارجي الذي ينظر من خلال إحدى الشخصيات في القصة (وهي شخصية أم البنين)، وقدم فيها شخصيات محدودة مرتبطة بالأحداث، وبفكرة القصة المبنية على الحب أو الرغبة في الوقوع في الحب ووصف هذه الشخصيات في حدود ما تسمح به القصة القصيرة من غير إسهاب وفي الحدود المرتبطة بالحدث

والموقف، وسار بها بخطا مدروسة، من حيث البداية المشوقة التي حملت ملامح شخصية بطلة القصة وتوقها للحب أو لأن تشعر بأنها محبوبة، ورغبتها في أن يكون ذلك المحب شاعراً يتغزل فيها ويسير بشعره الركبان، ثم يدخل إلى قلب الحدث من خلال رحلة الحج ووقوعها على وضاح اليمن الشاعر الغزلي الذي شعرت أنه هو بغيتها إذا اجتمعت فيه خصلتا الجمال وكونه يجيد الغزل، ثم احتيالها ليلحق بهم إلى دمشق حيث وجهته بأن يكتب قصيدة ويذهب ليلقيها بين يدي الخليفة وعليها إتمام الباقي، وبالفعل نجحت خطتها وأصبح وضاح شاعر البلاط المفضل وأمره الخليفة بألا يغادر القصر، ليتيسر بذلك اللقاء كلما اشتاقت أم البنين لرؤيته «وظلت الاتصالات البريئة مستمرة بينهما كلما اشتاقت لرؤيته»(37) ليصل بعد ذلك إلى عقدة القصة وهي اللحظة الحاسمة في القصة، حيث الشك وعدم اليقين وروعة التصرف، والكاتب هنا نجح في الحفاظ على الغموض الذي أحاط بالقصة في أصلها التاريخي، فالخليفة حينما دخل عليها في غرفتها لم يجد ما يدل على ريبة سوى ما نقله إليه خادمه، وكان كل شكه يقع في الصندوق الذي جلس عليه لذلك لم يشأ أن يفتحه ليتأكد من شكوكه ويفضح نفسه وعائلته، ويحرج زوجته فآثر أن يطلبها الصندوق بما فيه، وآثرت هي النجاة فوافقت، ليتولى الخليفة أمر الصندوق ويأمر بدفنه قائلاً: «لقد بلغني عنك شيء فإن كان ما بلغني حقا فقد دفنا عاراً إلى الأبد، وإن كان غير ذلك فقد دفنا صندوقاً ولا أسف عليه، ثم دعا الخادم المخبر لإنزال الصندوق في داخل الحفرة وأطار رأسه بضربه واحدة ليأخذ الثمن كاملاً وعاد من ساعته إلى ابنة عمه فلم

ير عليها علامة الاستياء ولم يعرض لها شيئاً مما بلغه أو أجراه... فمن هو يا ترى يستحق إعجابك... هل هو ذلك الوجه الجميل الذي رضي بهذه الميتة الرخيصة؟ أم هو ذلك الرجل الذي لم يسئ إلى نفسه أو زوجه، أم هي تلك المرأة الواثقة بنفسها والتي تلقت الصدمة بمزيد من الارتياح؟»(38).

هكذا يختم القصة بهذه الأسئلة التقريرية التي تشرك القارئ في التفكير واستخلاص العبرة مؤكداً - ربما - من خلال هذه النهاية على الهدف التعليمي - أعني تعليم التاريخ من خلال القصة - الذي من أجله سطر هذه القصة وإن كنت أرى أن النهاية بدون هذه الأسئلة كانت أجمل.

وفي القصة الثالثة «الوفاء» يقدم الكاتب قصة زيد بن حارثة خادم رسول الله، صلى الله عليه وسلم، منذ لحظة أسره في الجاهلية وبيعه في سوق عكاظ ليشتريه حكيم بن حزام بن خويلد لعمته خديجة بنت خويلد، التي أهدته على زوجها محمد، صلى الله عليه وسلم، لما رأت تفانيه في خدمتها، وفي حين كان والده يبحث عنه، كان هو ينعم بجوار رسول الله الذي قربه إليه حتى صار حِبَّ رسول الله، وحين اهتدى أهله إليه ذهبوا إلى رسول الله ليفتدوه فترك الأمر إليه، فاختار رسول الله وفضل البقاء إلى جواره وفاء لما غمره به الرسول من إكرام ومحبة، وقابل الرسول، صلى الله عليه وسلم، هذا الوفاء بوفاء أكبر فأشركه في حروبه ضد المشركين كبطل من الأبطال ومن الرماة المذكورين، وزوجه من كرام النساء وهي زينب بنت جحش الأسدية واستخلفه على المدينة، وقدمه على جعفر بن أبي طالب في حمل الراية، وحينما قتل في هذه الغزوة عقد

الراية لابنه أسامة بن زيد ليأخذ بثأر أبيه، ليبادله الرسول وفاء بوفاء تنفيذاً لقوله، صلى الله عليه وسلم، حينما قال لأبيه حارثة: «فوالله لئن اختارني ما أنا بالذي أختار على من اختارني أحد»[39].

بدأ الكاتب قصته بداية مشوقة من منتصف الأحداث وتحديداً بعد معاناة الأب المريرة في البحث عن ابنه المفقود مستهلاً بأبياته الشهيرة:

«بكيت على زيد ولم أدر ما فعل أحي يرجى أم أتى دونه الأجل

تذكرنيه الشمس عند طلوعها وتعرض ذكراه إذا قارب الطفل

هكذا كان والده يذرف الدمع عليه ساخنا، ويطوف الجزيرة العربية شرقاً وغرباً وراء ابنه وفلذة كبده فلم يقف له على أثر أو خبر،ولكن الأب الحزين لم ييأس تشاركه في ذلك أم ثكلى كانت ترى أنها السبب في فقد ابنها...»[40].

لكن الكاتب تخلى عن هذه البداية الفنية المثيرة، وعاد ليبدأ القصة من بدايتها مستنداً على التاريخ بوضوح: «وفي المنتخب من كتاب (ذيل المذيل) لأبي جعفر محمد جرير الطبري أن سعدي بنت ثعلبة خرجت في الجاهلية بابنها زيد بن حارثة لزيارة قومها في بلاد طي فأغارت خيل لبني قيس من جسر على مضارب بني معن، فكان ضمن الغنائم الفتى اليافع زيد بن حارثة وسيق إلى سوق عكاظ كما يساق العبيد وشراه حكيم بن حزام بن خويلد لعمته خديجة بنت خويلد»[41].

وبعد هذه المقدمة التاريخية المنقولة التي ذكر فيها كيف أهدته خديجة لمحمد صلى الله عليه وسلم يعود ليستأنف القصة من

حيث بدأها في البداية، ولكن بلغة دالة على هذه النقلة حيث يقول: «ولنترك زيد بن حارثة ينعم في كنف محمد بن عبد الله، ولنعد إلى حارثة بن شراحيل حيث كان يذرع الجزيرة شرقاً وغرباً يبحث عن ابنه وفلذة كبده زيد بن حارثة دون يأس أو ملل...»(42). وكأن الكاتب لا يريد أن يتخلى عن دور الراوي في الحكايات الشعبية الذي يلفت نظر مستمعيه إلى تنقله بين الزمان والمكان. ويستمر الراوي في سرد معاناة الأب في بحثه ووصوله إلى درجة اليأس ثم وصيته لأبنائه عبر قصيدته الشهيرة بالبحث عن زيد. ثم يورد المصادفة التي جمعت بين زيد ونفر من قومه في الحج وتعرفهم إليه وتعرفه عليهم، وعودتهم إلى ديارهم ثم مجيئهم إلى مكة ليفتدوه وما حصل من حوار بينهم وبين الرسول وتخييره لزيد واختياره لرسول الله، صلى الله عليه وسلم، ومكافأة الرسول له في تلك اللحظة بأن أعلن أنه ابنه ثم يستطرد بعد ذلك ليسرد كيف كان وفاء الرسول، صلى الله عليه وسلم، لزيد بعد ظهور الإسلام، سرداً تاريخياً بعيداً عن القصة التي انتهت فعليا عند تلك النقطة التي أعلن فيها الرسول، صلى الله عليه وسلم، أن زيداً ابنه.

وتبدو هذه القصة أقل فنية من سابقاتها، إذ طغت عليها صيغة الخبر التاريخي - بالرغم من بدايتها المشوقة - وبدا الهدف التعليمي أكثر وضوحا من خلال تركيزه على قيمة الوفاء كقيمة خلقية عالية، واستطراده في نهاية القصة بذلك السرد التاريخي الذي هدف من خلاله إلى بيان وفاء الرسول، صلى الله عليه وسلم، لزيد بن حارثة.

أما قصته الرابعة «جهاد امرأة» فمستمدة كذلك من التاريخ وهو يشير إلى ذلك صراحة في نهاية القصة بقوله: «القصة مستمدة من حرف الراء في كتاب وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان»(43). وقد اجتهد في بنائها الفني داخل إطار القصة القصيرة بحجمها الصغير - إذ جاءت في ثلاث صفحات- ومحدودية شخصياتها، وبنائها الزمني المبني على التتابع والمرتبط بالعنوان الدال الذي حمل بالفعل جهاد امرأة في تربية ابنها في ظل غياب الزوج حتى أوصلته إلى ما وصل إليه.

تسير القصة وفق خط زمني تصاعدي بدأ من لحظة مغادرة الزوج (عبدالرحمن بن فروخ) المدينة المنورة لينضم إلى البعوث المجاهدة المتجهة إلى خراسان في العهد الأموي، وكان أحد تجار المدينة الصغار جمع ثروة تقدر بثالثين ألف دينار دفعها إلى زوجته قبل مغادرته، وكان الزواج في بدايته وهي تنتظر في أحشائها مولوداً، غادر الزوج وبقيت الزوجة الشابة تنتظر عودته أو خبراً عنه يطمئنها حتى إذا مضت ثلاث سنوات ولم يصل عنه أي خبر احتسبته في سبيل الله وانصرفت إلى ابنها (ربيعة بن عبد الرحمن ابن فروخ) تربيه وتنشئه التنشئة الصالحة وتعلمه فدفعت به إلى أصحاب رسول الله العلماء حتى أصبح واحداً من أبرز علماء المدينة وهو المشهور بـ (ربيعة الرأي) وينتهي بعودة الأب بعد سبعة وعشرين عاماً إلى المدينة قاصداً بيته ويعترضه شاب يدفعه عن بيته ويدور شجار بينهما واجتمع الناس، فصاح فيهم أنا ابن فروخ وهذا بيتي وكان الاسم غريباً على الحاضرين وهيئة الرجل غريبة فقد تحول إلى رجل أشيب وخرجت زوجته الكهلة وقالت: انصرفوا

أيها الحاضرون ودعوا عبد الرحمن يدخل بيته فدخل بيته وعانقها وعانق ابنه، ثم أخذ يقص عليها رحلته الطويلة وما شهده من معارك، ونجاته من موت محقق أكثر من مرة، ثم سألها عن الوديعة التي أعطاها ليستأنف حياته من جديد فقالت له إنها موجودة في مكان أمين، فطلب منها مشاهدتها حتى يتأكد من بقائها، فقالت له ستراها، اذهب وسلم على رسول الله واشهد الصلاة في المسجد ثم عد إلى، وحين ذهب إلى المسجد رأى الناس تتدافع إلى حلقة شاب وهم ما بين قائم وقاعد وكأن على رؤوسهم الطير، فسأل الواقف أمامه من ذلك الشاب الذي أطربني بحسن لفظه وغزارة علمه فقال ذلك الواقف إنه ربيعة الرأي بن عبد الرحمن، فحمد الله وشكره أن أبقاه حيا حتى يرى ابنه في هذا المكان العظيم.

ورجع إلى زوجته والبشر يعلو وجهه فقال لها: لقد رأيت ولدك اليوم في حالة ما رأيت أحداً من أهل العلم والفقه عليها فقالت يا عبد الرحمن: أيهما أحب إليك ثلاثون ألف دينار أم هذا الذي فيه ابنك ربيعة الرأي؟ فقال: الذي فيه ابني ربيعة هو والله أحب إلي! فقالت: أنفقت المال كله عليه، فقال: لقد نما ذلك المال وربحنا خيراً كثيراً[44].

هكذا تنتهي القصة مؤكدة على نجاح امرأة في جهادها وكفاحها لتخرج ابناً في حجم (ربيعة الرأي) لتأتي النهاية مرتبطة بالعنوان ودالة عليه ومؤكدة على قيمة عليا، هي قيمة التضحية بالشباب والعمر من أجل هدف أسمى.

بنيت القصة على ثلاث شخصيات هي الزوجة المكافحة والزوج المجاهد والابن، وثلاثة أحداث رئيسة هي: حدث سفر

الزوج للجهاد، وحدث الغياب الطويل الذي تطلب من الأم أن تقوم بدور الأب وتضحي بشبابها وعمرها لتربية ابنها وتنشئته تنشئة صالحة، وحدث العودة بعد غياب دام سبعة وعشرين عاماً لتكون بهذا الحدث وما صحبه من مواقف مؤثرة نهاية القصة. وقد نجح الكاتب في الالتزام بما تتطلبه القصة القصيرة.

فالقصة جاءت في ثلاث صفحات، والشخصيات محدودة، وعنايته بالشخصيات تأتي في الحدود التي تخدم الحدث والفكرة من غير إسهاب أو إغراق في التفاصيل- عدا تلك الاستطرادات التي قطعت سير الاحداث والتي كانت حول المكانة التي وصل إليها ربيعة الرأي في المدينة وكان يمكن الاستغناء عنها والاكتفاء بما ورد في نهاية القصة - والراوي الخارجي هو الذي يمسك بزمام الأمور ويسير بالقصة من بدايتها إلى نهايتها في سرد إخباري تتابعي يجمع بين الصورة والخبر، مع إتاحة الفرصة للمتحاورين وعرض المشاهد المهمة التي أضفت الحيوية على القصة، وبثت فيها الحركة خصوصاً في الجزء الأخير من القصة حيث عودة الغائب ولقاؤه بابنه وزوجته لولا تدخله المعتاد في منتصف القصة حينما قال: «ولنترك ربيعة الرأي ينعم بهذه المكانة ولنفتش عن رجل ذهب في الزمان البعيد لا يدري ما صنع الله به...»(45).

هذا التدخل الذي يذكر بحضور الراوي، وهذه لمحة من بقايا الراوي في الحكايات الشعبية لم يستطع القاص التخلص منها، وربما كانت شائعة في استخدامات القاصين في تلك الفترة الزمنية المبكرة مع أن القصة الحديثة تخلصت منها عبر استخدام التنجيمات أو الترقيم أو ترك فراغ في الصفحة يدل على الانتقال الزمني أو المكاني.

أما القصة الخامسة فهي قصة «عائشة ابنة المعلم» وأرجأت الحديث عنها مع تقدمها في النشر - إذ هي ثالث قصة نشرها - لأنها القصة الوحيدة التي لم تستند إلى التاريخ وجاءت من صميم المجتمع بشخصياتها وقضيتها التي طرحتها، إذ سعى الكاتب من خلالها إلى معالجة قضية اجتماعية مهمة وهي قضية الشائعات وإلصاق التهم بالناس من غير تحقق، وذلك من خلال بطلة القصة عائشة ابنة المعلم التي ثارت حولها الشبهات بسبب تردد النسوة عليها، واتهمت بأنها ساحرة أو مشعوذة وشاع ذلك عنها في المجتمع لكنها بعد جلوسها إلى الراوي وحوارها معه أثبتت أن كل تلك التهم والأقاويل مجرد إشاعات لا أساس لها،وأنها إنما تقوم بأعمال حسنة وخدمات جليلة لم يقرأها المجتمع قراءة صحيحة.

تأتي القصة من خلال الراوي بضمير المتكلم الذي يصور منذ البداية لقاءه بعائشة ابنة المعلم في منزله حيث طرقت الباب وفتح لها أحد الأبناء «فإذا بامرأة تدخل منه ملتفة في أثواب زاهية تضرب بقدميها الأرض في حركات عسكرية يرتج منها فخذاها الممتلئان، وحيته بتحية الصباح وابتسمت وارتمت على الكرسي المقابل، فتأملتها فإذا هي كهلة قرمزية اللون... قد تجاوزت العقد الرابع...»(46) ويستمر في وصفها بإسهاب... «ظللت أتأمل هذه المرأة وأبحث في ذاكرتي عن مرآها؟ متى وأين رأيتها يا ترى؟ جبين بارز، عينان جاحظتان بعض الشيء، وأنف دقيق مستقيم، نغمة كأنها جاءت من الماضي البعيد، كل هذا معروف لدي ولكن لم أتذكر اسم صاحبته... فأدركت بفطنتها ما أنا فيه من الارتباك. فقالت إنها ما زالت تذكر الأيام التي كنت فيها مع زملائي أتردد على

المدرسة التي تقع في حيهم»[47]. وهنا بدأ الراوي يتذكرها، وعاد إلى الوراء عشرين عاماً قاطعاً الزمن الحاضر ومسترجعاً الماضي، فتذكرها وهي كاعب تقف وراء عتبة الباب وتفض النزاعات بينه وبين رفاقه وتذكرها وهي عروس تحتل منصة العرس، وتذكر دخوله هو رفاقه على منزلها صبيحة يوم العرس وكيف احتفت بهم وأكرمتهم وخلال هذه الذكريات برزت بعض ملامح المجتمع الجازاني وبعض عاداته في الزواج في تلك الفترة الزمنية، كل ذلك طاف بخاطره في تلك اللحظة التي ذكرته فيها بأيام الطفولة ليعود الراوي إلى الزمن الحاضر من جديد: «كل هذا مر بخاطري في تلك اللحظة وعائشة ابنة المعلم مشغولة بمداعبة الأبناء في عرصة الدار. قلت لها: أشكرك يا سيدتي على هذه الزيارة المفاجئة التي أعادت إلى نفسي ذكريات حلوة وممتعة فهل لك من خدمة أقوم بتأديتها لما أكنه لك من حب وتقدير؟! قالت: شكراً إنما جئت لاستطلاع رأيك عما يشاع عني ويقال..»[48].

وتستمر القصة إلى نهايتها في حوار طويل بين الراوي وبطلة القصة شرحت له حقيقة ما تقوم به فهي قابلة، ودخول النساء إلى دارها يأتي لهذا الغرض، فهي تشرف عليهن في أوقات الحمل وبعد الولادة وتقدم لهن النصائح المجدية لتحتفظ المرأة بصحتها وجمالها قبل الولادة وبعدها ثم ذكرت له قصة طويلة داخل حديثها متولية السرد، وباذرة قصة داخل القصة الأم، ولكنها ذات علاقة وثيقة بالموضوع فمن خلالها سيتبين الراوي والقارئ من أين جاءتها تهمة السحر والشعوذة، كما سيتضح من خلالها حقيقة الدور التوعوي والتوجيهي الذي تقوم به للنسوة اللاتي يزرنها في بيتها،

وتنتزع من الراوي اعترافاً بأن ما تقوم به عمل إنساني وليس جريمة كما تصورها المجتمع.

هذه القصة هي أطول قصصه القصيرة، إذ جاءت في سبع صفحات، كما أنها القصة الوحيدة التي استند فيها إلى الواقع بعيداً عن التاريخ،وحاول من خلالها أن يعالج قضية اجتماعية من خلال بطلة القصة عائشة ابنة المعلم التي بالغ الراوي في وصفها، ومنحها مساحة كبيرة داخل القصة من خلال مساحة الحوار التي أعطاها، ومن خلال إشراكها في السرد أيضاً في جزء كبير من القصة، وتكشف القصة عن قدرة الكاتب على الوصف ورغبته في أن يستعرض شيئاً من عادات المجتمع الجازاني في تلك الفترة الزمنية، ووضوح الهدف الإصلاحي الذي بنيت من أجله القصة، فكأنها جاءت من أولها إلى آخرها لتبرئة عائشة ابنة المعلم من التهم الملحقة بها، ولتنبيه القارئ إلى أن الشائعات لا تقوم دائماً على بينة وأن على الإنسان أن يتحقق قبل أن يتهم أو يحكم.

تقوم القصة على شخصيتين رئيسيتين هما: شخصية الراوي الذي يسرد بضمير المتكلم وينطلق من الزمن الحاضر، وهو راو مجهول لا نعرف عنه شيئاً ولا عن مكانته في المجتمع تلك المكانة التي جعلت عائشة ابنة المعلم تلجأ إليه - إلا إذا كان الكاتب هو الراوي نفسه - أما الشخصية الثانية فهي شخصية (عائشة ابنة المعلم) بطلة القصة، التي أولاها الراوي عناية كبيرة فقدم بعدها الجسمي بمزيد من الوصف والإيضاح حتى لكأن القارئ يراها أمامه تتحرك بحجمها الضخم، ولعل لضخامة جسمها وبريق عينيها الخاطف وجبينها البارز دوراً فيمالحقها من تهم، فالناس قد تتوهم أن

خلف هذه الأوصاف شخصية شريرة خصوصاً إذا ما صحب ذلك تصرفات مريبة.

بالإضافة إلى بعدها الجسمي الذي جلاّه من خلال الوصف، اهتم الكاتب ببعدها الاجتماعي فهي ابنة المعلم، وهي الصبية المصلحة بينهم في الطفولة، وهي العروس العاقلة، وهي المعروفة في الحي كقابلة ومستشارة للسيدات، وهي المتهمة بسبب دخول النساء عليها وخروجهن بالسحر والشعوذة. كما أبرز بعدها الثقافي من خلال حوارها ومنطقها وتصرفاتها الحكيمة مع النساء اللاتي يشكين إليها أحوالهن مع أزواجهن، ومساعدتهن على علاج تلك المشكلات، كما فعلت مع الفتاة التي ضربتها أنموذجاً لمعالجتها وهي تتحدث إلى الراوي مفندة ما يثار حولها من تهم. وهو من خلال عنايته بالشخصية الرئيسة أوصل فكرة القصة وهدفها بيد أنه دخل في كثير من الاستطرادات التي أدت إلى ترهل القصة وخرجت بها في كثير من الأحيان عن مسارها.

تسير القصة في خط زمني تصاعدي - عدا ذلك الانكسار البسيط الذي حدث من خلال تذكر الراوي لبعض محطات الماضي وهو يحاول تذكر عائشة - يبدأ الراوي من لحظة آنية في الحاضر وهي لحظة دخول عائشة إلى منزله، وينتهي بمغادرتها المنزل بعد أن حاورت الراوي وأقنعته بأن ما تعمله ليس فيه جريمة، فهو زمن قصير جداً لكن الراوي ملأه بالوصف والحوار والتذكر وبعض الاستطرادات الخاصة بعادات المجتمع الجازاني في تلك الفترة وبعض الأمثال وهو ما أثقل كاهل القصة وأدى إلى ترهلها وطولها طولاً لا مبرر له. ومع ذلك فإن استخدام راويين في القصة، وتوليد

قصة داخل القصة لها دور في إضاءة القصة الأم يُعد ملمحاً فنياً متميزاً بالنسبة لتلك الفترة الزمنية التي أنتجت القصة فيها.

- 4 -

هذه هي القصص الخمس التي تمثل تجربة القصة القصيرة عند محمد زارع عقيل، ومع أنه لم يسمها قصة قصيرة، -إذ نشرت جمعيها تحت مسمى: قصة - فإنها نشرت جميعها في الباب المخصص للقصة القصيرة في مجلة المنهل التي اهتمت بالقصة القصيرة - تحديداً - وحرصت عليها، بل إن تشجيع الأدباء على كتابة هذا الفن كان غرضاً من أغراضها الرئيسة، إضافة إلى ذلك فإن في حواره الصحفي الذي أشرت إليه سابقاً ما يؤكد على أنه كان يعد تجربته في إطار القصة القصيرة، فالمحاور كان يحاوره حول تجربته في كتابه القصة القصيرة، ومن ثم سأله عن ميله إلى كتابة قصة طويلة فأجاب بأن لديه ميلاً لها لكنه يدرك صعوبة الأمر، ومع ذلك فهو يخطط لكتابة قصة طويلة ويعرف الفرق بينها وبين ما يكتبه الآن، وهذا يعني إدراكا ضمنيا أن ما كتبه حتى تاريخ الحوار كان في إطار القصة القصيرة، وهو ما أكده في لقاء آخر أجري معه في المنهل سنة 1382هـ إذ يقول في إجابته على سؤال عن تجربته في الكتابة: «فكتبت أول قصة :(قلب الأسد)، واستمررت في القصة القصيرة، وأخيراً كتبت القصة الطويلة: (ليلة في الظلام)»(49).

لكن السؤال الأهم هنا هو كيف كان بناؤه الفني لهذه القصص؟ وما مدى قربها أو بعدها من سمات القصة القصيرة وخصائصها؟

إننا لا نستطيع أن ننظر إلى أعماله في ضوء ما وصلت إليه القصة القصيرة اليوم، ولكننا يجب أن ننظر إليها في ضوء ما كان

متعارفاً عليه حول القصة القصيرة في تلك الفترة الزمنية التي كتب فيها، وهي مرحلة الخمسينات وأوائل الستينيات الميلادية من القرن العشرين، حيث كانت القصة القصيرة في طورها الثاني في بلدنا المملكة العربية السعودية، وكانت قد بدأت تتطور نسبياً نحو الصياغة الفنية، وتتأثر بالمحيط العربي خصوصاً فن القصة القصيرة في مصر وما وصل إليه من نضج فني واستقرار ولّده تراكم التجارب وكثرتها، في تلك الفترة الزمنية كانت القصة القصيرة قد تخلصت من الرومانسية وبدأت تميل إلى الواقعية، واتخذت شكلاً فنياً ينسب إلى الكاتب الفرنسي (جي دي موبسان) عرف بالشكل الموبساني أو الشكل التقليدي(50). «وقد مثل الشكل الموبوساني (نموذجاً) له هيئة طاغية عند كثير من رواد القصة في الأدب العربي الحديث قاطبة، بل لا نغالي إذا قلنا إن بعض الكتاب المعاصرين اليوم ما برحوا عاكفين عليه بوعي أو دون وعي، لأنه قالب تقليدي مريح، ونسق منطقي في البناء، حيث يتدرج الحدث القصصي من نقطة بداية معروفة، تظل تنمو وتتركب إلى أن تصل إلى الوسط الذي يشكل عقدة القصة وأزمة بطلها، وأخيراً تنفرج دائرة الحكي، وتتكشف عقدة القصة عن طريق لحظة التنوير التي تمثل نهاية الحدث القصصي»(51).

إضافة إلى ذلك فإن كتاب القصة القصيرة المتمكنين من فنهم،وضعوا أيديهم على الفروق الجوهرية بين القصة القصيرة والرواية، فالقصة القصيرة تقوم على الإيجاز والتركيز ووحدة الأثر ووحدة الصوت وأولية المادة المستخدمة في المعالجة الفنية، وهذا قاد القصة القصيرة إلى الاقتصاد في الجزئيات المكونة

للبناء الفني للنصوص المنتمية إليها[52]، سواء أكان الاقتصار متعلقاً بالعناصر القصصية (الشخصيات، الزمان، المكان، الحدث،...) أم بالعناصر اللغوية: (السرد، الحوار، الوصف...) «فالقصة القصيرة موجزة وملخصة ولا تسمح بالاستطراد والتلكؤ في المسارات الجانبية وتميل إلى التركيز فكل شيء فيها كما يقول -إيخنباوم - يميل إلى الخلاصة وتحديد الهدف ووحدة البناء والأثر بخلاف الرواية»[53].

وقد أدى ذلك إلى تحديد شكل القصة القصيرة في إطار ضيق مما جعلها قصيرة غالباً وقد عول النقاد كثيراً على هذا القصر في تحديد مفهوم القصة القصيرة وفي التفريق بينها وبين الرواية رغم أن هذا القصر ليس حداً فاصلاً وإنما هو نتيجة من نتائج الخصائص الفنية[54].

وفي ضوء هذه المحددات يمكن النظر إلى تجربة محمد زارع عقيل في القصة القصيرة من خلال قصصه الخمس التي بين أيدينا، والتي حاول الكاتب أن يبنيها وفق البناء التقليدي المتعارف عليه، من خلال معارفة المتيسرة له إذ ذاك، ومن خلال اطلاعه على تجارب القصة القصيرة في بلادنا وفي الوطن العربي، فجاءت في مجملها ملتزمة بهذه المحددات الفنية، محققة لها، فجميعها من حيث الحجم جاءت في إطار الحجم المتعارف عليه إذ تراوحت ما بين ثلاث إلى أربع صفحات باستثناء قصة (عائشة ابنة المعلم) التي جاءت في سبع صفحات، وهو ما يزال في إطار الحجم المقبول في القصة القصيرة.

وقد اعتمد فيها - جميعاً - على البناء التقليدي للقصة القصيرة من حيث وحدة الأثر، وبناء الحدث وفق التسلسل المنطقي بدءاً بالمقدمة التمهيدية، فتطويره حتى يصل به إلى نقطة الصراع أو عقدة القصة، فالوصول إلى لحظة التنوير أو الكشف.

كما حرص الكاتب على مراعاة الفروق بينها وبين الرواية من حيث الاقتصاد في العناصر القصصية فجميعها قدمت شخصيات محدودة، وعرضت جزءاً من حياتها وليست حياتها كلها - مع بعض الاستثناءات البسيطة- وقُدّمت باقتصاد واضح، وفي الحدود التي تخدم الحدث وفكرة القصة، والراوي الذي استخدمه القاص هو الراوي الخارجي - في الغالب - وقد حرص على الالتزام بزاويته التي ينظر من خلالها - عدا بعض الاستطرادات القليلة في بعض القصص كما اشرت إلى ذلك سابقاً - وعلى مستوى العناصر اللغوية اجتهد الكاتب في الجمع بين السرد الإخباري والسرد التصويري حسب مقتضيات الموقف، ووظّف الحوار بطريقة جيدة تحقق الهدف الفني والمضموني، فجاء في الغالب داخل المشاهد، بلغة فصيحة، وحاملاً صفات الحوار الناجح من حيث الحجم بحسب ما يتطلبه الموقف، ومن حيث دلالته على الشخصيات ومستواها - باستثناء بعض الحوارات الطويلة في قصة (عائشة ابنة المعلم) -، وبالإجمال فقد حرص الكاتب على الاقتصاد في العناصر القصصية والعناصر اللغوية وفق ما يتطلبه البناء الفني للقصة القصيرة، ووفق خبراته ومعارفه التي تيسرت له في تلك الفترة المبكرة.

ومع ذلك فلا يخلو الأمر من بعض الملحوظات التي يمكن تسجيلها هنا ومنها:

1 - حرص الكاتب على التقديم لبعض قصصه التاريخية بمقدمات كان يمكن الاستغناء عنها، والاكتفاء بما ورد في متن القصة- كما في قصة الفارس الملثم على سبيل المثال- لأن القصة القصيرة فن يميل إلى الإيجاز والتركيز والإيحاء(55)، ولأنه بالفعل أورد داخل النص وبطريقة فنية ما يغني عن تلك المقدمة ويحقق للقصة فنيتها المطلوبة.

2 - ميل الكاتب في أغلب قصصه إلى التوثيق بوضع أرقام في متن القصة والإشارة في الهامش إلى المرجع التاريخي، أو القيام بالتعريف بشخصيةمعروفة أصلاً - كما فعل في قصة الفارس الملثم حينما عرف بأسماء بت أبي بكر مثلاً - وهذا الفعل من وجهة نظري يفسد فنية القصة، ويحولها إلى ما يشبه البحث التاريخي الذي يحتاج إلى توثيق، والحدث التاريخي مادام قد تلبس بقناع القصة القصيرة، فمن المفترض أنه أصبح بيد الكاتب يشكله كيف يشاء بطريقة فنية تعبر عن فهمه له، ورسالته التي يريد أن يوصلها من خلال هذا الفهم وبالوسيلة الفنية التي اختارها دون الحاجة إلى التوثيق لأننا أصبحنا بإزاء عمل فني وليس عملاً تاريخياً.

3 - استشهاد الكاتب بالشعر، إذ لا تكاد تخلو قصة من قصصه من أبيات شعرية وهي في الغالب تصف حالة معينة، أو تشير إلى قدرة راويها على حفظ الشعر، ولكنها لا تؤدي دوراً فنياً واضحاً في بناء القصة- ربما نستثني الأبيات التي جاءت على لسان والد زيد بن حارثة في قصة الوفاء لأنها جزء من القصة.

4 - تدخّل الراوي في بعض المواقع داخل النص مذكراً بحضوره، وحاملاً بذلك بعض سمات الراوي في الحكايات الشعبية الذي يحرص على التذكير بنفسه ومخاطبة المستمعين ليظل محتفظاً بهم، على نحو قوله: ولنترك فلان وننتقل أو نعود إلى فلان أو إلى مكان كذا...، وقد تكرر هذا الأمر في أكثر من قصة ومنها قصة (الوفاء)، و(جهاد امرأة).

5 - مبالغة الكاتب أحياناً في وصف بعض الشخصيات -كما حدث في قصة عائشة ابنة المعلم-، إضافة إلى تقديم بعض المعلومات عن العادات والتقاليد والأمثال دون أن يكون لذلك علاقة وثيقة بهدف القصة ولا ببنائها، مما أدى إلى ترهل القصة وطولها وبعدها عن التركيز المطلوب في القصة القصيرة.

وهذه الملحوظات قد تبدو متوقعة ومقبولة في بدايات التجربة، ومع ذلك فإن الكاتب قد اجتهد كثيراً في تجربته، وحرص على الالتزام بمعايير القصة القصيرة في حدود ما كان سائداً وفي ضوء فهمه وخبرته المتواضعة في هذا الفن.

- 5 -

بقي أن نشير إلى نقطة مهمة في تجربة محمد زارع عقيل في القصة القصيرة تتعلق بمضامين قصصه القصيرة التي تمثل توجهاً فريداً على مستوى القصة المحلية والقصة العربية، فالقصة المحلية في مرحلتها الثانية التي ينتمي إليها الكاتب، كانت تميل إلى الواقعية وتنتزع شخصياته وموضوعاتها من المجتمع(56)، وليس التاريخ، وكذلك كانت القصة العربية في مصر وغيرها من

البلدان العربية في مرحلة الخمسينيات والستينيات الميلادية من القرن العشرين تولي عنايتها بالواقع المحلي وتختار شخصياتها من الشرائح الفقيرة في الطبقة المتوسطة-الفقيرة اجتماعياً المتعلمة ثقافيا- وتناقش القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التي كان الكتاب أنفسهم يتعذبون من أجلها متجهة بذلك نحو الرؤية الواقعية النقدية التي تلتزم بتصوير قضايا المجتمع الساخنة(57)، بينما نجد محمد زارع عقيل في جل قصصه - باستثناء قصة واحدة هي قصة عائشة ابنة المعلم - يتجه إلى التاريخ، ويستمد منه شخصياته القصصية وموضوعاته.

فما هي الأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار؟ ولماذا لم يهتم بقضايا المجتمع؟ مع أنه يؤكد في أحد حواراته الصحفية العلاقة الوثيقة بين القصة والمشكلات الاجتماعية بل يرى أن القصة التي لاتهتم بقضايا المجتمع ومشكلاته تعد سخيفة(58).

ولعلّنا نجد الإجابة على هذا السؤال في مكوناته الثقافية واهتماماته القرائية والكتابية، وربما في فهمه لوظيفة القصة نفسها. فقد كانت قراءاته متركزة كما يقول: «في دراسة السير إلى كتب التاريخ وتراجم العظماء والشعراء هذا إلى جانب مطالعة الصحف والمجلات، وكانت القصة لها مكانة خاصة لدي....»(59). ويقول في حوار آخر: «واتجهت إلى كتب التاريخ وإلى أيام العرب وكانت رواية الشعر تلعب دوراً إيجابياً في حياتي وكنت منساقاً إلى الشعر القصصي منه... اتجهت إلى الروايات العربية وكانت أول رواية وقعت تحت يدي سلسلة جرجي زيدان الذي مزج التاريخ بالقصة...»(60).

إذاً فكتب التاريخ والسِّير والشعر القصصي والرواية التاريخية هي أهم رافد ثقافي له، وهي التي شكلت ذائقته وميوله الكتابية، فكانت أول كتاباته تاريخية إذ كتب عن تاريخ تهامة، وكانت أول قصة له مستمدة من قصة شعرية وهي قصة (قلب الأسد)، ولعل هذا التأثير انسحب على بقية إنتاجه الإبداعي فكانت جل قصصه القصيرة مستمدة من التاريخ، وظهر تأثير جرجي زيدان واضحاً[61] في روايته «أمير الحب».

كما أن فهمه للقصة على أنها غذاء روحي وتسلية وتجلية وتعزية وتجربة تحتوي على معلومات وفيرة ربما هو الذي جعله يميل إلى التاريخ أكثر ليستمد منه شخصياته القصصية، حيث يكتنز في ذاكرة المعلومات التاريخية الوفيرة التي يمكن أن تعينه في تشكيل مادته القصصية، وحيث يمكن أن تؤدي القصة وظيفتها التأثيرية - وفق نظرة الكاتب - فيحصل القارئ على المعلومات التاريخية من خلال القصة بما فيها من غذاء روحي ومعرفي، وتتحقق له التسلية من خلال الأسلوب القصصي، وتتجلى أمامه القيم التي تبث في ثنايا هذه القصص ويكتسب تجارب في الحياة من خلال تجارب شخصيات القصة.

ويبدو أن مرحلة القصة القصيرة في تجربة الكاتب تمثل مرحلة البحث عن الشكل المناسب لما يحمله الكاتب من أفكار ومعلومات تاريخية يريد أن يوصلها إلى القارئ بطرق مختلفة، فكانت القصة القصيرة بوصفها الفن السائد في المملكة العربية السعودية في تلك المرحلة أول هذه الطرق التي سلكها الكاتب لإيصال ما تزدحم به

ذاكرته من أحداث وشخصيات تاريخية، ثم وجد فيما بعد ضالته في الرواية التاريخية فتوجه إليها.

كما أن مفهوم القصة لديه يبدو مفهوماً وظيفياً بقوة كما هو الحال في الحكايات الشعبية(62)، ولذلك فهو يستخدمها في الغالب لتؤدي وظيفة معينة، وظيفة معلوماتية في الغالب أي أنها وعاء معلوماتي يوصل من خلاله المعلومة التاريخية، ولا مانع أن تتحقق مع هذه المعلومة الفائدة والخبرة والتوجيه.

ومع ذلك فإن الكاتب - كما أسلفت - قد حرص كثيراً على الالتزام بمعايير القصة القصيرة ومحدداتها الفنية في ضوء ما كان سائداً في تلك الفترة الزمنية مستنداً على قراءاته ومعارفه المتيسرة له إذ ذاك، ولعل في اختيار الكاتب للقصة القصيرة بوصفها نوعاً أدبياً، أعني اختياره لهذا القالب التعبيري بالذات في تلك الفترة الزمنية ما يؤكد رغبته الملحة، وحرصه الأكيد على غرس بذور هذا النوع الأدبي في تربة الأدب المحلي - وهو ما يفعله الرواد عادة - فكانت هذه التجربة تمثل الخطوة الأولى في تجربة القصة القصيرة في منطقة جازان، وبتأثيرها تتابعت الخطوات وازدهرت القصة القصيرة في الجنوب، وتنامت أجيال القصة القصيرة جيلاً بعد جيل لنجد أنفسنا أمام إنتاج ضخم يتداوله عشاق الأدب في طول البلاد وعرضها، وتقام حوله الدراسات العلمية الجادة.

الهوامش

(1) ولد الأستاذ محمد زارع عقيل في مدينة جازان عام 1330هـ على أرجح الأقوال، تلقى علومه في حلقة عالم جازان وقاضيها: عقيل بن أحمد حنين، فقرأ عليه القرآن الكريم والفقه والحديث والتفسير وعلوم اللغة ولازم حلقة الدروس أكثر من عشر سنوات، ثم أنشأ مع مجموعة من رفقائه المولعين بالأدب منتدى أدبياً خاصاً تهيأت له من خلاله ثقافة واسعة في الأدب والتأريخ وربما كان له أكبر الأثر في توجهه الأدبي وكتاباته الإبداعية.

عمل كاتباً لزكوات تهامة ثم محرراً في محاسبة المالية بجازان، ثم مأموراً جمركياً في مركز الجابري والخوبة، ثم انتقل للعمل في قسم المحاسبة ببلدية جازان، ثم رئيساً لقسم المحاسبة بالبلدية، فمديراً للأراضي ومحامياً شرعياً ثم رأس بلدية جازان فترة قصيرة، انتقل بعدها للعمل بإمارة منطقة جازان حتى أحيل للتقاعد .

وهو عضو مؤسس في نادي جازان الأدبي (1395هـ) وتولى منصب نائب رئيس النادي الأدبي من عام 1404هـ حتى توفي عام 1408هـ.

كان رحمه الله متحدثا بارعاً، وحكاء متمكنا، يأسر السامعين بحديثه العذب، ويشدهم بأسلوب السردي السلس، وحكاياته التاريخية والاجتماعية التي لا تنضب، ولعله لذلك اختار القصة لتكون فنه الأثير، واختار التاريخ ليكون جزءاً أثيراً في كتاباته القصصية، وجزءاً مهما في كتاباته النقدية والتاريخية التي فتحت لها مجلة المنهل صدر صفحاتها ففيها نشر قصصه الأولى، وفيها نشر قصته الطويلة الأولى «ليلة في الظلام» وفيها نشر روايته التاريخية الأولى «أمير الحب»، وفيها نشر مقالاته التاريخية والنقدية ومنها: «اعرف بلادك، ساعة مع ديوان القلائد، الأذن تعشق (قراءة في مجموعة الرويحي القصصية)»، تهامة في التاريخ، جبل القهر في التاريخ، ساعة في ربوع عسير.

ولمحمد زارع عقيل مجموعة من الأوليات فهو صاحب أول قصة في الجنوب، ولذلك عده كثير من النقاد رائد القصة في الجنوب، ومنهم: عبد القدوس الأنصاري، وعبد الله أبو داهش، ومحمد بن أحمد العقيلي، ومحمد القسومي، كما أنه صاحب أول رواية تاريخية في الأدب السعودي الحديث وجل الذين تناولوا الحركة الروائية في المملكة العربية السعودية أقروا له بهذه الريادة ومنهم: منصور الحازمي والسيد ديب، ومحمد الشنطي، وسلطان القحطاني وغيرهم.

توفي رحمه الله عام 1408هـ تاركاً خلفه عدداً من القصص القصيرة المنشورة في مجلة المنهل لم يتمكن من جمعها في مجموعة قصصية - وقصة طويلة هي «ليلة في الظلام» وروايتان هما: « أمير الحب»، و«بين جبلين».

انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبد العزيز، ط1 (1435هـ) الجزء الثاني ص: 1162-1164، وانظر أيضا: التاريخ الأدبي لمنطقة جازان: محمد بن أحمد العقيلي، نادي جازان الأدبي ، ط 1 (1413هـ/1992م)، الجزء الثاني: ص: 1272، وانظر: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً، أحمد سعيد بن سلم، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط 1 (1412هـ، 1992م)، القسم الأول: 267-268.

(2) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، د. منصور الحازمي، دار ابن سينا للنشر الرياض، ط 3، (1422هـ/2001م): 38، وانظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور: د. السيد محمد ديب، دار الطباعة المحمدية، مصر، ط 1 (1410هـ/ 1989م): 155، وانظر فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، د. محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، ط 1، (1411هـ/ 1990): 295.

(3) نشرت رواية أمير الحب منجمة على حلقات في مجلة المنهل عام 1385هـ، ثم طبعت في مطابع دار الأصفهاني بجدة (د.ت)، ثم أعاد طباعتها نادي جازان الأدبي، عام 1410هـ/ 1990م.

(4) أطلق عليه هذا اللقب الأستاذ عبد القدوس الانصاري صاحب مجلة المنهل: انظر مجلة المنهل الجزء السابع، المجلد 37 رجب 1386هـ نوفمبر - تشرين 1966م ص 853 وكذلك مقدمة الطبعة الأولى لرواية «أمير الحب» دار الأصفهاني بجدة، د.ت، وتبعه في ذلك الدكتور عبد الله أبو داهش في كتابه: نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوب المملكة العربية السعودية، الصادر في طبعته الأولى على نفقة المؤلف عام 1412هـ/ 1992م، ص 112، وأكده العقيلي أيضاً في كتابه التاريخ الأدبي لمنطقة جازان الجزء الثاني، ص 1272.

(5) مجلة المنهل: أول مجلة أدبية تصدر في المملكة العربية السعودية، أنشأها ورأس تحريرها عبدالقدوس الأنصاري، وصدر العدد الأول منها في شهر ذي الحجة من عام 1355هـ الموافق لشهر آذار/ مارس 1937م في المدينة المنورة واستمرت مدة فيها، ثم انتقلت إلى مكة المكرمة، فمدينة جدة، ولاتزال تصدر فيها مطلع كل شهر هجري، اهتمت المنهل بصوره خاصة بفن القصة منذ نشأتها بالإضافة

إلى بقية فنون الأدب، وتعد مصدراً مهماً وأساسياً لدراسة الأدب والثقافة والفكر في المملكة العربية السعودية، انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية: الجزء الثالث: 629.

(6) نشرت قصة «ليلة في الظلام» في مجلة المنهل سنة (1380هـ/1960م) ثم طبعت في دار الكتاب العربي بالقاهرة في العام نفسه وأشرف الأستاذ عبدالقدوس الأنصاري على طباعتها، وأعاد نادي جازان الأدبي طباعتها عام 1400هـ. انظر: نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوب المملكة العربية السعودية: 114، وانظر: مجلة مرافئ، نادي جازان الأدبي السنة الثالثة، العدد الثالث، شوال 1421هـ/ يناير 2001، ص 132، من دراسة الدكتور محمد القسومي: الحالة الأدبية في منطقة جازان في القرن الرابع عشر.

(7) انظر: مجلة المنهل العدد الثاني ربيع الأول 1375هـ/ أكتوبر ونوفمبر 1955م، مجلد 16: 32-34.

(8) ناصر مصطفى هندي من مواليد جازان عام 1340هـ، درس في الكتاب (المعلامة) الذي أسسه والده في حارة المسطح بجازان، والذي كان يتعلم فيه أطفال الحي القراءة والكتابة والقرآن الكريم، ثم انتقل إلى كُتّاب الشيخ علي بن أحمد عيسى، وعندما فتحت المدرسة الابتدائية الحكومية كان من أوائل الملتحقين بها، ونال الشهادة الابتدائية، وبعدها توجه إلى مكة المكرمة للعمل، ثم عاد بعد ذلك إلى جازان واشتغل في عدد من الوظائف الحكومية وفي عام 1395هـ نقل خدماته إلى وزارة الإعلام وعمل بها إلى أن تقاعد. وهو أديب معروف في جازان له العديد من المشاركات في الصحف والمجلات السعودية توفي رحمه الله: انظر: التاريخ الأدبي لمنطقة جازان للعقيلي: الجزء الثاني: 1035.

(9) انظر: مجلة المنهل عدد رجب 1378هـ - مجلد 19: 295-298.

(10) السابق: 296.

(11) انظر: نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية: 112، 113، وانظر: التاريخ الأدبي لمنطقة جازان، الجزء الثاني: 1272.

(12) انظر: مجلة المنهل ع 10 ذي الحجة 1375هـ يوليو 1956م، مجلد 16: 716-723.

(13) انظر: مجلة المنهل ع 4 ربيع الثاني 1377هـ نوفمبر 1957م، مجلد 18: 262-267.

(14) انظر: مجلة المنهل، ع 2 (صفر 1382هـ/ يوليو 1962م).

(15) انظر: مجلة المنهل، ع 10 (شوال 1382هـ، فبراير ومارس 1963م) 608-610.

(16) انظر: مجل المنهل: حوار ناصر مصطفى مع الكاتب: عدد رجب 1378هـ/ مجلد 16: 296.

(17) انظر: نشأة الادب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية: 113، 114.

(18) طاهر عوض سلام، ولد في مدينة صبياء بمنطقة جازان عام 1342هـ، تلقى تعليمه الأولي بالمدرسة الأهلية بصبياء ثم واصل دراسته بجهد فردي عمل في التعليم مدة طويلة مدرساً ومديراً لثانوية معاذ بن جبل بجازان حتى أحيل للتقاعد، وتفرغ لأعماله الخاصة وكتابة القصةصدرت له أربع روايات ومجموعة قصصية بعنوان «السفن المحطمة» انظر التاريخ الأدبي لمنطقة جازان، الجزء الثاني، ص 1276.

(19) أحمد عبدالله باهادون العطاس، ولد بمدينة أبو عريش بمنطقة جازان، عمل معلماً في المدرسة العزيزية بجدة سنة 1371هـ، وفي سنة 1373هـ انتقل للتدريس في مدينة أبو عريش، صدرت له ثلاث دواوين شعرية، ومجموعة قصصية واحدة. نُشرت أول قصة له في مجلة المنهل سنة 1378هـ بعنوان (بهيسة وجائزة السلام). انظر: قاموس الأدباء، الجزء الثاني: ص 1134-1135.

(20) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: 69-70، وانظر أيضاً: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية خلال القرن العشرين - مدخل تاريخي - حسن حجاب الحازمي.

(21) نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية: 112.

(22) انظر: مجلة المنهل، عدد رجب 1378هـ، مجلد 19: 296.

(23) السابق: 297.

(24) السابق: 296.

(25) السابق: 297.

(26) انظر مجلة المنهل، ع 2 ربيع الأول 1375هـ/أكتوبر ونوفمبر 1955م، مجلد 16: 32-34.

(27) السابق: 32.

(28) السابق: 32.

(29) السابق: 34.

(30) انظر: القصة بين التراث والمعاصرة، د.طه وادي، نادي القصيم الأدبي، ط1، (1421هـ): 87، وانظر: البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، 3، (1426هـ/ 2000م): 71.

(31) مجلة المنهل،ع 10 ذي الحجة 1375هـ/يوليو 1956م، مجلد 16: 718.

(32) السابق: 718.

(33) السابق: 718.

(34) السابق: 719.

(35) السابق: 720.

(36) السابق: 721.

(37) السابق: 722.

(38) السابق: 723.

(39) مجلة المنهل، ع 2 صفر 1382هـ/يوليو 1962م: 88.

(40) السابق: 86.

(41) السابق: 86.

(42) السابق: 86.

(43) مجلة المنهل، ع 10 شوال 1382هـ/ فبراير ومارس 1963م: 610.

(44) انظر: السابق: 608-610.

(45) السابق: 609.

(46) مجلة المنهل، ع 4 ربيع الثاني 1377هـ/ نوفمبر 1957م، مجلد 18: 262.

(47) السابق: 262.

(48) السابق: 264.

(49) هذا اللقاء عبارة عن سؤال وجهه الأستاذ: عبد القدوس الأنصاري إلى عدد من الكتاب عن تجاربهم في الكتابة مجلة المنهل، ربيع الثاني، 1382 سبتمبر 1962م: 220.

(50) انظر: القصة بين التراث والمعاصرة: 71، 72.

(51) السابق: 72.

(52) انظر: البنية السردية للقصة القصيرة: 108، 109، 110.

(53) السابق: 109.

(54) انظر: السابق: 109-110.

(55) انظر: البنية السردية للقصة القصيرة: 109، 110.

(56) انظر: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية منذ نشأتها حتى عام 1384هـ: د. سحمي الهاجري، نادي الرياض الأدبي، ط 1: (1408هـ/1987م): 258، 316.

وانظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: 89، 91، 92، 93.

(57) انظر: القصة بين التراث والمعاصرة: 70.

(58) انظر: الحوار الذي أجراه معه ناصر مصطفى في مجلة المنهل عدد رجب 1378هـ، مجلد 19: 296.

(59) انظر: مجلة المنهل عدد ربيع الثاني ، 1382هـ سبتمبر 1962: 220.

(60) السابق: 220.

(61) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: 38.

(62) انظر: البنية السردية للقصة القصيرة: 48.

الرواد ونقد القصة
في المملكة العربية السعودية

قليل محمد الثبيتي

نشأة فن القصة السعودية:

كانت نشأة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ملازمة لظهور الصحافة، فلم يكن هناك من وسيلة لنشر الإنتاج القصصي غيرها. يؤكد ذلك أن البدايات الأولى للقصة القصيرة لم تظهر إلا بعد صدور جريدة (صوت الحجاز) عام (1931هـ).

كما أصبحت (المنهل) ذلك الجواد الأسبق الذي اقتحم الساحة الأدبية بما قدمته الأقلام السعودية من إنتاج قصصي فأول عدد يصدر في الصحافة السعودية خاصا بالقصة صدر عن مجلة «المنهل».

وبعد الحروب العالمية الثانية شهدت المملكة ميلاد عدد من الصحف والمجلات التي أقبلت إقبال الظامئ على الماء، تنشر القصة القصيرة، وتشجع على كتابتها، وتحفز على اقتحام مجالها، فكانت تلك الصحف تتبارى في ابتكار الحوافز، وتتفانى في عقد المسابقات لكتابة القصة القصيرة.

وقد أثمر اهتمام الصحف بالقصة القصيرة السعودية ورعايتها لها نشر حوالي (459 قصة)[1] تمثل الإنتاج القصصي في المملكة العربية السعودية الذي صاغته أقلام سعودية، وذلك في الفترة المحددة من نشأة هذا الفن إلى عام (1384هـ - 1964هـ).

أما صدور المجموعات القصصية فقد تأخر بسبب صعوبة الطباعة والنشر في المملكة العربية السعودية آنذاك، وقد نشر أحمد عبدالغفور عطار أول مجموعة قصصية عام (1366هـ) تحت عنوان: (أريد أن أرى الله)، ثم اقتفى أثره عدد من زملائه الكتاب أمثال إبراهيم هاشم فلالي، وحسن عبدالله القرشي، وغالب حمزة أبو الفرج، وعبدالسلام هاشم حافظ. وبهذا قدم السعوديون أول إنتاج قصصي يصدر من خلال مجموعات قصصية بلغ عددها حتى عام (1384هـ - 1964م) (15 مجموعة قصصية)[2].

تشكّل خطاب الروّاد النقدي:

لقد مارس أدباؤنا الروّاد طرح آرائهم النقدية بجرأة، مؤسسين لخطاب نقدي ساعد - بشكل أو بآخر - على الكشف عن وعيهم بالعملية النقدية. فمارسوا النقد دون أن يكون لديهم تعريف محدد له - (لنعرف النقد دون أن نزعم القدرة على تعريفه تعريفاً جامعاً مانعاً بأنه النظر في الشيء، وبيان عيوبه، ومحاسنه على ضوء المعرفة)[3] - وإنما انطلقوا من قناعتهم بأن الإنتاج الأدبي لا غنى له عن النقد (رأينا في النقد أنه لازمة من لوازم الحياة الأدبية، وهو عندنا مظهر النضوج الأدبي، وسبيل الرسوخ، والتمكين)[4]. وأن النقد (إنما هو في ذاته توأم هام للآداب الحية التي يكون نصيبها العظمة، والاطراد، ولا يكون الأثر، والإنتاج من القوة ، والسمو ما لم يستوف نصيبه من نقد فني أو توجيه مركز . يستحق بموجبه أن يكون من الآثار الجيدة... فالنقد إذن عنصر حيوي هام في كل إنتاج أدبي. يلازمه كالظل الظليل. ولن يكون هناك أدب حي ما لم يكن

النقد رائده)[5]. وتتفق هذه الآراء في أن النقد وسيلة من وسائل إيجاد أدب ناضج يتصف بالقوة ،والسمو، وتتحقق فيه صفة الأدب الجيد. فلابد إذا وجد الأدب أن يوجد النقد .

وفي محاولة تستهدف هيكلة النقد ورسم محاوره من خلال رؤية أكثر شمولية يقول محمد سعيد عامودي[6]: (إنما النقد في صميمه، ولبابه ملاحظة ، وتأمل، ودراسة، وتحليل، وغربلة ، ووزن، ومناقشات للأشياء، ثم إظهار كل ذلك في أسلوب من أساليب الحكمة، وإبرازه في قالب، يتسم بميسم الجمال، والطرافة، والفن، والإبداع، ويتفق مع السداد، والمنطق، ويلتئم مع أدب اللياقة، والذوق السليم)[7] ومن هنا يتبين أن النقد يقوم على الدراسة، والتحليل، والغربلة، والمناقشات، ثم يخرج بعد ذلك محكوماً بعدة أمور. فهو يصاغ في أسلوب من أساليب الحكمة. تشترك فيه الطرفة، والفن، والإبـداع، ويلزم أن يتفق ذلك النص النقدي مع المنطق، ويلتئم مع الذوق السليم. تلك هي الحدود التي تحكم عملية النقد. تلك العملية التي تبرز غايتها – لديهم – في الحكم على العمل الأدبي، وبيان قيمته من حيث الجودة، والرداءة، والقبح، والجمال «فالناقد، والقاضي في حد سواء، كلاهما يجلس على منصة الحكم)[8] ليس هـذا فحسب بل إن مهمة الناقد أكثر صعوبة لأن ما يرسله من أحكام يهم الكثيرين من الكتاب، والقراء، في حين أن مهمة القاضي تنحصر في أصحاب الدعوة[9]. فلا أدل على أن غاية النقد تكمن في إصدار الأحكام بجودة أو رداءة الأدب من تشبيههم للناقد بالقاضي في جلوسه على منصة الحكم، ومن ثمَّ إصدار الأحكام التي تميز بين (صالح الأدب وفاسده)[10].

وإلى جانب هذه الغاية تبرز غاية إصلاحية تنظر إلى النقد الأدبي على أنه سبيل تقويم الأدب وتوجيهه إلى المثل الرفيعة، والمبادئ القيمة، والارتفاع بالمستوى الأدبي، والعمل على تنمية الذوق الفني[11] وذلك (ليستطيع أدبنا أن يقف على قدمه صحيحاً معافى من أوبئة الأذواق السقيمة، والأفكار الملكومة)[12]. فغاية النقد إذن إصلاح ما يمكن إصلاحه. فالنقاد هم الذين يقومون الأعوجاج، ويدفعون الأدباء إلى تجويد إنتاجهم (إن الناقد بالنسبة إلى المنتج هو بمثابة الراعي وراء قطيع من المواشي)[13]. فهو يرعاه، ويدله على الأماكن المعشبة.

وهكذا نجد أن الوثائق المطبوعة، والمدونة عن أدب تلك الفترة لا تكشف عن نقد أدبي متخصص كان يمارس آنذاك، بل تؤكد على وجود أحكام نقدية عامة. تصدر في أساليب من أشهرها:

1. أحكام نقدية مطلقة على الأدب القديم والمعاصر[14].
2. هجوم أو تقريظ للأعمال الأدبية المعاصرة[15].

كما تؤكد أن معظم ما تناوله النقد في بلادنا كان مرتكزاً في الدرجة الأولى على الخصومات الأدبية[16]، التي لم ينشب معظمها لخلاف حول مفهوم نقدي، وإنما لغرض شخصي أو نزعة ذاتية[17]. ويحدد الدكتور منصور الحازمي[18] سببين لاحتدام المعارك النقدية آنذاك[19]: أولهما روح النقد التي كانت مسيطرة على المناخ الداخلي للبلاد، ابتداء بالثورة العربية سنة (1916م)، وانتهاءً بفتوحات الملك عبدالعزيز. وثانيهما: تأثر الأدباء بالبيئات العربية المجاورة التي كانت تتميز بين الحربين بشدة المعارك النقدية.

أما أقطاب تلك المعارك النقدية فيعدون قتالهم النقدي لوناً مستورداً، ومرضاً معدياً انتقل إليهم من البيئات المجاورة. يقول عبد القدوس الأنصاري[20] (إن لون النقد الذي نسميه «معارك أدبية» هو لون مستورد، وقد انتقل إلينا من الخارج إبان تأسيسنا لأدبنا الحديث)[21]. كما يقول أيضا: (هكذا كانت الأسس التي يقوم عليها بنيان النقد الأدبي في الحجاز إلى عهد قريب جداً. وقد نكون صائبين جداً إذا قلنا إن هذا اللون من النقد هو نتيجة من نتائج الأسلوب المهجري)[22].

ومن أشهر المعارك النقدية آنذاك، تلك التي نشبت بين محمد حسن عواد[23]، وعبدالقدوس الأنصاري، على إثر انتقاد الأول لقصة الثاني (مرهم التناسي)[24] محدداً مناحي عجز القصة في عشر نقاط[25]. (فقد أثار هذا النقد حفيظة الأنصاري، ومؤيديه، وانقلب النقاش إلى حرب كلامية. طال أمدها، واشتد أوارها)[26]، واستعملت فيها الألفاظ النابية، والعبارات القاسية، والموجعة. مما حدا بجريدة (صوت الحجاز) التي كانت ميداناً لهذا (التراشق) إلى التوقف[27] عن نشر مزيد من الهجوم الشخصي (تحت مسمى النقد) ولكن العواد قام بجمع مقالات بهذا الخصوص مع غيرها، ونشرها في كتاب مستقل تحت عنوان (تأملات في الأدب والحياة، فصول وأبحاث متفرقة كتبت من سنة 1351هـ - 1355هـ).

كما قامت معركة نقدية أخرى عندما نشر أحمد السباعي قصته (فكرة)، وانتقدها أحمد عبدالغفور عطار، وانضم إلى كل منهما فريق يناصره، وعندما امتنعت صحيفة البلاد - التي كانت ميداناً لهذه المعركة - عن نشر المزيد حيال هذه القصة. سافر

(العطار) إلى القاهرة سنة 1368هـ، وأصدر صحيفة سماها البيان[28] ضمنها اثنتي عشرة مقالة[29] خصصها جميعها لنقد قصة الأستاذ أحمد السباعي.

ولعلنا لا نتفق مع الدكتور محمد الشامخ[30] إذ يرى أن كتاب المقالة النقدية ظلوا يخلطون الهجوم الشخصي بالنقد الأدبي حتى نهاية العقد الرابع من هذا القرن[31]. فهذا الأسلوب في الكتابة النقدية ظل مستمراً أكثر من ذلك. فقد نشبت معركة نقدية بين صالح العذل وإبراهيم الناصر[32] في (1382هـ). وذلك عندما انتقد (العذل) المجموعة القصصية (أمهاتنا والنضال)[33] لإبراهيم الناصر في أربع حلقات نشرها بمجلة قريش[34]. يقول محرر المجلة حيال ذلك (وقد نشرنا نقد العذل كما هو رغم قسوة الاستعراض، والنقد الجارح إيماناً منا بحرية الرأي، واليوم ننشر رد الناصر رغم قسوة العرض، والنقد الجارح أيضا. وكم كنا نتمنى للناقد، والمنقود أن يتجنبا النقد العرضي، ويناقشا الفكرة نفسها بأسلوب موضوعي ولكن هذا ما حصل)[35]. ويأتي رد إبراهيم الناصر تحت عنوان (أشباه المثقفين هل يعرفون ما يكتبون ؟) يشير فيه إلى أن (العذل) كان يختلق الحوادث ليبريء هجومه السافر باسم الضمير الحي، والصداقة المفتعلة، ثم يتساءل بقوله: (كيف نطالب من استغلق عليه فهم أبسط الحوادث أن يكون أميناً على نقده متلمساً نقاط الضعف في العمل المنقود؟)[36].

وهذه المعارك وغيرها[37] بعيدة كل البعد عن روح النقد المنهجي الصحيح الذي يفتح مغاليق النص، أو يسهم في ذلك (فهي إما فضيحة لسرقة أدبية، أو هجوم على الأثر المنتقد، وربما وصل

الأمر بالناقد إلى حد التجريح ،والإقذاع)[38]. إنها معارك لايهمها النص الأدبي بقدر ما يهمها صاحب النص، ولا تعنيها الحقيقة بقدر ما يعنيها القتال، فكثيراً ما يتحلق الأنصار، والمشجعون حول الفارس دعماً للروح القتالية، وترقباً لبوادر النصر. ويبدو أن بعض الكتاب كان يدرك ما أحاط بهم من فوضى أدبية، وتذبذب نقد، فآلمه ما آل إليه حال النقد. يقول عبدالقدوس الأنصاري: (أما النقد فقد كان الغرض المقصود منه لدى الأدباء هو الغض من كرامة الكاتب أو الشاعر، والحط من قيمة أثره النثري أو الشعري، توصلاً بذلك إلى التشفي منه، أو حيلولة ما بينه وبين الشهرة الأدبية المعسولة)[39]. كما يقول أحمد عبدالغفور عطار[40] داعياً إلى تنقية النقد من أدران المهاترات: (أما النقد الأدبي فهو موجود، ولكنه خليط بالمهاترة ، ولو تجرد منها، ومن الهوى لقدم نقادنا للعربية زاداً فكرياً دسماً خالياً من الأدران)[41]. وهناك من يشير إلى أن النقد البذيء كثيراً ما يضر بالأدب ضرراً بالغاً وذلك بتزهيد العلماء والأدباء في نشر تعاليمهم وآرائهم صوناً لأعراضهم من دنس الألسنة السليطة[42]. ومن هنا بدأ بعض الكتاب في أواخر العقد الرابع، وفي العقد الخامس من هذا القرن[43] يحاولون معالجة النقد الأدبي بطريقة أكثر موضوعية[44] مع الاحتفاظ بنبرته الحادة ،وروحه القتالية حتى إن «كتاب المرصاد»[45] الذي يعد من أرقى النماذج النقدية خلال هذه الفترة لا يختلف في روحه كثيراً عن النمط السائد للمعارك النقدية السابقة[46].

وإذا كان هذا النتاج النقدي محكوماً بشروطه التاريخية – التي جعلته على هامش النقد المنهجي الصحيح – إلا أن مما يحسب

لأولئك النقاد أنهم نجحوا في تأسيس حوار نقدي تتجلى أوضح صورة في (مرصاد المرصاد) لعبدالله عبدالجبار. وهو عبارة عن نقد لكتاب (المرصاد) فقد ابتدأه بقوله: (آليت على نفسي منذ أصدر صاحب المرصاد مرصاده، أن أناقشه الحساب عسيرا، وأن أضع لمرصاده مرصاداً يسجل عليه هزاته في النقد، كما سجل هو هزات الأدباء في الأدب، وأن أقيم الموازين القسط له وعليه)[47] وإذا كان هذا هو السبب الذي كُتب من أجله (مرصاد المرصاد) فإن منهجه يتجسد في تتبع المبادئ، والقواعد[48] التي صرح بها الفلالي في مقدمة كتابه (المرصاد)، ومن ثمَّ الكشف عن مدى تطبيق هذه القواعد أثناء الممارسة النقدية إذ يقول: (وأول ما يحفزك على نقد الفلالي أنه يضع أمامك مبدأ يسير عليه ويدعو الناس إلى اعتناقه... فهل لك أن تسير معي في (مرصاد المرصاد) لترى صحة هذه القاعدة، ومدى انطباقها على الأدباء المنقودين وعلى الناقد نفسه)[49].

كما يتواصل ذلك الحوار النقدي مع حسن عبد الله القرشي[50] في نقده أيضاً لمرصاد الفلالي[51]. فقد توقف عند كثير من أحكامه النقدية مناقشاً، أو متسائلاً، أو معترضاً. ومن مآخذه على الفلالي أنه لم يكن واضحاً في رأيه حيال قصة السباعي (فكرة)[52] مشيراً إلى أن تلك الحيرة إنما تولدت بسبب ما دار من نقاش طويل حول القصة، وأنه يخشى أن يتهم بممالاة السباعي، أو مجاملة ناقديه[53]. وفي مثل هذه الأعمال النقدية ما يوحي ببداية حوار نقدي متطور، يتجرد من الذاتية - بعض الشيء - ويتجه نحو الموضوعية. يتجاوز صاحب النص إلى محاكمة النص. وهذا بلاشك إرهاص لمرحلة قادمة ستكون أكثر موضوعية في إنجازاتها النقدية.

القصة وخطاب الروّاد النقدي:

بعد فترة وجيزة من ظهور فن القصة في المملكة العربية السعودية وقبل أن تتحقق لها عوامل التطور الفني، بدأ خطاب النقد يحوم حول تلك المحاولات القصصية المتواضعة، لذا ينبغي علينا النظر لهذا الخطاب النقدي من خلال تصور ذلك الإبداع القصصي. حيث لم يكن تشكل خطاب نقد القصة السعودية إلا من خلال (مقالات نقدية) أخذت تنظّر لهذا الفن وتتناول قضاياه وتقدم انطباعات كتابها حيال ما يصدر من قصص آنذاك. حتى إن مقدمات المجموعات القصصية التي صدرت في ذلك الوقت لم يتوفر لها أن تقدم مادة نقدية لأسباب منها:

- قلة المجموعات القصصية التي صدرت في تلك الفترة.
- التعريف بالمجموعات القصصية كان الهمّ الأول لمقدماتها دون الخوض في الآراء النقدية.
- حضرت أقلام من خارج الوطن في تقديم المجموعات القصصية السعودية كرغبة في تصدير الأدب السعودي إلى خارج حدود الوطن.

محاور نقد القصة لدى الروّاد:

أولا: مفهوم القصة وتقنياتها:

هناك مقالات تتحدث عن مفهوم القصة وعن تقنيات البناء القصصي، وأهم عناصر القصة. وهذه المقالات تشكل إطاراً نظريا لما سنتناوله فيما بعد.

(الأقصوصة الحديثة)(54) مقال نشره محمد عبدالله مليباري(55) في عددين من جريدة (البلاد السعودية) يحاول

فيه الكاتب تعريف القصة بأنها (حادث، أو جملة أحداث واقعية، أو محتلمة الوقوع في الحياة ، يخلقها القاص ، ويسلكها في خيط متسق بحيث تبدو وكأنها واقعية فعلاً)[56]. أما القاص البارع عند (مليباري) فليس مطلوبا منه أن يسجل جميع حركات أبطال القصة وسكناتهم، ولكنه هو الذي يستطيع أن يحمل القارئ على الاعتقاد بأن ما قرأه لم يكن إلا من صميم الحياة، ومن صلبها.

كذلك يقسم (المليباري) العناصر المهمة في الأقصوصة إلى: الوحدة الفنية، وبناء الشخصية، والآراء، وعنصر التشويق، وتمثل الوحدة الفنية تمييز الهيكل العام للأقصوصة بحيث تسود الفكرة، ولا تطغى وبحيث تتماسك الأحداث، ولا يصل هذا التماسك إلى حد الآلية، والصنعة، فينبغي تجنب الافتعالات المكشوفة ، وخلق حادثة لربط الهيكل ببعضه. أما الشخصية في الأقصوصة فيرى أنها تختلف عن الشخصية في الرواية إذ يقول: (وتختلف الشخصية في الأقصوصة عن الشخصية في الرواية والقصة الطويلة، فشخصيتها ينبغي أن ننظر إليها من جميع زواياها فنصفها جسميا ونفسيا بحيث لا ندع جانبا من جوانبها كلها . أما الشخصية في الأقصوصة فينبغي أن نركز نظرتنا إليها من زاوية واحدة، تلك الزاوية المستخدمة للوصول إلى الفكرة التي نبني عليها القصة... ولكتابة القصة طريقتان اثنتان في بناء الشخصية ووصفها، إحداهما وصفها دفعة واحدة بحيث يكون الوصف شاملا دقيقا لملامحها الداخلية والخارجية... والثانية تقديم الوصف مجزءا، ورسم الشخصية تدريجيا، وتطويرها تبعا لتطور القصة على أن نترك الحركة ، والحادثة تصفانها لنا)[57].

وهـذا المقال على الرغم من أنـه يوضح نوعين من أساليب الكتاب في رسم شخصيات قصصهم وتقديمها للقارئ، إلا أنه يكتسب أهميته من خلال تفريقه بين شخصية القصة ، وشخصية الرواية فغالبية نقاد هذه الفترة[58] لا يعيرون تلك الفروق أهمية ولا ينظرون إليها.

وفي مقال (تنوع القصة في الأدب العربي)[59] يعرف عبدالله الرويشد[60] الأقصوصة بأنها نوع قصير من الرواية تعتمد على حادثة واحدة، يحاول الكاتب إبرازها بطريقة فنية شيقة وفي كتابة القصة يبتدئ الكاتب بتأزيم المشكلة التي يريد معالجتها فيثير بذلك رغبة المتلقي لمعرفة الحل الذي لا يلبث أن يكتشفه في نهاية القصة، أما غرض القصة فينحصر لدى (الرويشد) في التسلية، أو الحصول على معرفة معينة، أو العظة والعبرة.

أما مقال عبدالله عبدالرحمن الجفري[61] الذي نشره تحت عنوان (من أدب الجيل الجديد، القصة والقصاص)[62] فيتحدث فيه عن احتواء القصة لمشكلات الحياة في كل جيل يقول: (وإنني أضم رأيي مع آراء الذين يقولون إن القصة لا يقدر لها النجاح إلا إذا كانت قصة إنسانية قبل كل شيء تساهم في مشكلة من المشكلات العصيبة ، فإذا هي استطاعت أن تؤدي هذه الرسالة ، استطاعت أن تحتفظ بمركزها)[63] كما يبين أن أهمية القصة إنما تتشكل من عدة نواح أولها العنصر السائد ، وثانيها الحوادث ، وثالثها التشويق، كذلك يتحدث عن الحبكة في القصة ، ولكنها غير واضحة لديه إذ يقول: «وهناك ظاهرة في حبكة القصة وهي تسلسل الحوادث وترابطها والتي تكون موثوقة أبدا بوثاق السبب»[64].

ومقال الجفري يتسم بشيء من العمق إذا ما قورن بمقالات تلك الفترة إذ يطرح قضية علاقة القاص بشخصيات قصصه - وهذا مالم نلحظه عند غيره - وكيف أن بعض الكتاب يجعل من نفسه، ومعاناته بطلا لقصته، يقول: (وبعضهم سلك طريق الترجمة الذاتية الشخصية وهي التي تجعل من القصاص بطل القصة ... فهو قد وضع نفسه موضع بطل القصة)[65] كما يشير إلى تقنية من تقنيات بناء القصة يطلق عليها (التضليل) ويعني بها تشابك الحوادث، أما الحوار المعبر الصادق فله فضل كبير في تدفق الحيوية في شريان السرد - عند الجفري - إذ يقول: (ولا يمكنه إيجاد أو اصطناع هذه الوسيلة الفعالة وتقديمها في مواضعها المناسبة إلا القصاص البارع الذي يقدم قصته في إطار فني جذاب)[66].

وفي نهاية مقاله يشير إلى أن القصة ينبغي أن تتفق مع البيئة التي نعيش فيها لأن القصة - في نظره - وسيلة لمعالجة المشكلات، ويبدو أن الجفري يسير في مقاله هذا وفق نظرة نقدية تؤمن بأن القصة ينبغي لها أن تحمل على عاتقها مهمة تطوير المجتمع فنجد أن لجنة اختيار القصص الفائزة التي نظمتها (البلاد السعودية) تصدر بيانا عند نشر أسماء الفائزين يقول: (والظاهرة التي أعجبتنا اتجاه كثير من المتسابقين إلى معالجة بعض المشاكل التي يضيق بها مجتمعنا، ويشكو وطأتها من عادات وتقاليد... ودلنا على هذا أن الشباب... ينزعون إلى تطوير المجتمع إلى حياة جديدة بعيدة عن الرواسب المتعفنة من بعض العادات والتقاليد الضارة والواقع أن القصة من خير الوسائل التي تحقق هذا المرمى النبيل)[67].

ويحاول عبدالسلام طاهر الساسي[68] من خلال مقاله (أدب القصة)[69] أن يبين مكانة القصة بين فنون الأدب ، وأنها الأدب الذي يبعث الأمة من عالم الظلام إلى عالم النور ، كما يشير (الساسي) إلى وظيفية القصة، وأن النهوض القومي الذي قام ويقوم على نهج النماء، والاختراعات، والتقدم في الصناعات، في كثير من فنون الحياة لم يتم إلا على أعقاب من أدب القصة الذي ينبض بالحياة، ويزخر بالأفكار، والمعاني السامية، ويذهب (الساسي) إلى أننا في حاجة إلى من يرشدنا إلى آفاق بعيدة في أدب القصة، لأن أدب القصة هو الحياة كل الحياة، والأدب كل الأدب، أما ما شاع من أدب قصصي على أيدي الكتاب في بلادنا فيؤكد شعورنا بأهمية أدب القصة ،وأننا أمة نقدر هذا اللون ونوليه عناية واهتماما.

ثانيا: قضايا القصة السعودية:

وهذا النوع من النقد القصصي كان مبكرا بالنظر إلى عمر القصة وظروف نشأتها في المملكة العربية السعودية إذ كتب محمد سعيد العامودي[70] مقالا تحت عنوان (الأدب القصصي في الحجاز) عام (1356هـ/1937م) نشرته مجلة المنهل في عددين[71] ويعد هذا المقال من أوائل المقالات النقدية التي اتخذت من القصة الحجازية موضوعا لها ، ليس هذا فحسب بل أن بعض كتاب تلك الفترة يرون أن هذا المقال هو الذي شجع الكتاب وجعلهم يدركون أهمية القصة يقول أحدهم[72]: (كانت القصص الحجازية تسير ببطء منذ عهد طويل بحيث لا تكاد تقرأ قصة، أو قصتين[73] في

السنة الكاملة، ويتنبه أخيرا أحد أدباء مكة وهو الأستاذ (محمد سعيد عامودي) لخمول القصة عندنا مع أهميتها في الأدب الحديث حتى يكاد يقتصر عليها، فيكتب مقالا طويلا تحت عنوان (الأدب القصصي في الحجاز) الذي كان فاتحة عهد جديد لأدبنا القصصي)[74]. وإذا ما رجعنا إلى مقال (العامودي) وجدناه يبدأه بالحديث عن ضعف الأدب الحجازي ويحدد ذلك في ثلاثة أشياء[75]، ثم ينتقل إلى أدبنا الحديث وأنه مازال خاليا من آثار الفن القصصي على الرغم من بعض المحاولات التي تبرهن على وجود الروح القصصية لدى كاتبها، ثم يتحدث عن أهمية القصة في الآداب الحديثة واصفا إياها بالأدب (الديمقراطي) وهو: أدب تتجلى فيه حياة الشعب في شكلها الواقعي ، وتذوقه كل الطبقات ويقبل على الارتواء من منهله العذب خاصة الناس وعامتهم، فلايستأثر به المتعلمون وحدهم، أو الأدباء وحدهم، بل يكون في متناول الجميع حتى يمكن أن يؤدي رسالته على الوجه المنشود، وحتى يمكن أن يتاح له أن يحقق ما لهذه الرسالة من سامي المبادئ، وشريف الغايات[76].

وفي مقال آخر تحت عنوان (حول القصة الحجازية)[77] نشرته جريدة (صوت الحجاز) في عددين يشير كاتبه إلى أن القصة الحجازية في بدايتها ، وأنها تحتاج إلى التشجيع أكثر من حاجتها إلى النقد يقول: (فأنا لهذا أواخذ كل من ينتقد القصص الحجازية في بداية نهضتها هذه، اللهم إلا إذا كانت لديه إرشادات، وملاحظات مفيدة تنفع المشتغلين بها)[78] ويتفق مع هذا المقال في مضمونه مقال آخر تحت عنوان (أدباؤنا.. وأدب القصة)[79] لأمين رويحي[80] يتحدث فيه عن الانتقادات التي توجه إلى القصة

وكتابها في بلادنا، والتي تجمع على أن القصة عندنا لم تبلغ المستوى المنشود، وأنها ليست في مستوى القصة في البلدان العربية الأخرى، ثم يدافع الكاتب عن كتاب القصة بأنهم لم ينالوا من التشجيع المادي، والمعنوي ما يساعدهم على الإنتاج الجيد، كما أنهم لم يجدوا المجال الفسيح الذي يستوعب ما تنتجه بعض قرائحهم. أما نقد إنتاجهم فينبغي أن يكون مخلصا مركزا يوضح في بساطة نقاط الضعف الفنية، سواء في تسلسل الحوادث، أو إحكام الحبكة.

كما نشر عباس فائق غزاوي[81] مقالا بعنوان (القصة في أدبنا)[82] تحدث فيه عن ميل المثقفين إلى مطالعة القصة ذاك لأنها مرآة المجتمع، وصورة من الحياة ناطقة بما في المجتمع من حسنات، أو عيوب، ناقدة نواحي النقص، مثنية على نواحي التقدم، كما أشار إلى أننا نظلم القصة إذا ظننا أنها حوادث فحسب، أو أنها أسلوب فحسب، أو أنها تصوير للحياة فحسب، فالغزاوي يرى أن القصة مزيج من هذه الأمور، وأنها عبارة عن صورة لما يمكن أن يقع في الحياة ، وألوان هذه الصورة، وزخارفها من الخيال.

في هذا المقال نلمس نوعا من التطور عما لمسناه في المقالات السابقة فالكاتب يتجاوز إقناع القارئ بأهمية القصة في الآداب الحديثة كنوع من استجداء الكتاب، والقراء وشحذ اهتمامهم بالقصة لقد تجاوز ذلك إلى رسم صورة لمفهوم القصة لديه، وبيان بناء هيكلها. وهذا ينبئ بأن القصة أصبحت شيئا مألوفا لدى المتلقين لها، كما أنه يتفق مع المقال السابق فيجاوزان وصف القصة بالحجازية ليتضح ذلك من خلال عناوينهما (أدباؤنا.. وأدب القصة) و(القصة في أدبنا) وفي هذا ما يشير إلى خروج القصة من أفقها الحجازي، وانتشارها خارج هذا القطر.

ثالثا: قراءات نقدية لنماذج قصصية:

وهذا النوع من النقد كان الأسبق في الظهور إذ نشر محمد حسن عواد عام (1933م) مقالا[83] تناول فيه قصة (مرهم التناسي) لعبدالقدوس الأنصاري. جاء فيه:

أ - أنه لا فنَّ البتة في هذه القصة، ولا روح فيها، ولا ذوق، ولا خيال.

ب - أن الرواية يجب أن تقوم على موضوع اجتماعي، أو مذهب فلسفي جدير بالتنويه، أو على الدعوى إلى خلق، أو عقيدة تحدث دويا في قيعان النفس، وهذه القصة أشد شبها بحكايات (جحا) أو نوادر عجائز البيوت في الضعف، والفتور.

ج - أن مناحي العجز في القصة تتحدد فيما يأتي:

- انعدام الجو الفني اللازم للقصة.
- إهمال حالة النفس الإنسانية، وعدم تحليل الأخلاق.
- بعدها عن حقائق علم النفس.
- المفاجأة البشعة في الانتقال من خلق الرجل المحزن إلى رجل ممراح بفعل (مرهم التناسي) بدون تمهيد معقول.
- خلوها من الخيال الممتاز.
- البلى، والبرود، والتفاهة في موضوعها.
- أنها عبارة عن موقفين متناقضين دون أن يعمل الفن عمله في تطبيق هذا التناقض على طبيعة الحياة.
- سوء الأسلوب، وضعفه، وركاكته.
- ظن المؤلف أن الخيال هو الاستعارة الممثلة في وضعه للآمال صيدلية، وللتناسي مرهما، وللأحزان حقيبة.
- فقدان الانسجام.

د – يذيل الناقد مقاله بأن القصة لا تستحق منه عناء تفصيل القول في كل نقطة مما سبق ، وشرحها شرحا دقيقا وضرب الأمثلة من القصة[84].

وضمن مقال (الأدب القصصي في الحجاز)[85] يتعرض محمد سعيد العامودي إلى نقد قصة (الوفاء)[86] لمحمد أمين يحيى[87] مشيرا إلى أن القصة تحتوي على عناصر النضج، والتي تتمثل عنده في الآتي:

- صدق التصوير. فالقصة تقوم على تصوير حقيقي للنفس الإنسانية. تصوير مشتق من صميم الحياة.
- سمو الفكرة ، وسمو الفكرة في هذه القصة يتجلى واضحا في الدعوة إلى التخلق بفضيلة الوفاء .
- بساطة الأسلوب. علما بأن الناقد يتخذ من قصة (الوفاء) نموذجا يثبت من خلاله تميز القصة الحجازية يقول: (كما تكلمنا في شيء من التحليل عن آخر ما قرأناه من القصص الحجازية ونعني بها قصة (الوفاء) التي نشرتها (صوت الحجاز) في أحد أعدادها الأخيرة لقد أدرك القارئ الكريم من كل ذلك أن الروح القصصية الفنية موجودة على أتمها في أدبائنا الحجازيين وأنه بإمكانهم المضيء في هذا الميدان إلى نهايته، وبإمكانهم أن يكونوا فيه سابقين)[88].

وفي نقد عبدالقدوس الأنصاري لقصة (البعث)[89] لمحمد علي مغربي[90] يشير إلى أن حديثه أقرب إلى التقريظ منه إلى أثر القصة في نفس قارئها ومما تناوله في مقاله:

- هيكل القصة وتحديد أماكن حوادثها، وبيان أن الهدف العام للقصة هو الإصلاح الاجتماعي، والديني.
- الحبكة الفنية وانسياب الألفاظ ودقة التعبير .
- التمكن من رسم شخصيات القصة وإدارة الحوار فيما بينها.
- تصوير القصة لنفسية الشباب في البيئة المحلية.
- اتساع أفق القصة بعلاج أهم القضايا العالمية من الشرق والغرب كقضايا الاستعمار.

أما عيوب القصة فيحددها الناقد في الآتي:

- وصف صفرة المريض بالجمال.
- تكرار بعض الصيغ والألفاظ كتكرار كلمة (جميل) في خمس وعشرين جملة.
- مآخذ لغوية كاستعمال (كويات) بدلا من أكواب (وماسورة) بدلا من أنبوبة.

إلا أن الناقد يذكر من عيوب القصة أمورا لا أعتقد أنها تمثل وجها للعيب وهي:

- تأثر أسلوب الكاتب بأسلوب طه حسين.
- احتواء القصة على نظريات شعرية، وفلسفة عن الكون والمجتمع كالتعاون بين الكائنات.
- تحول بطل القصة في بعض المواقف إلى معلم متحمس للإصلاح الاجتماعي.

وتناول الناقد نفسه قصة (فكرة)[91] لأحمد السباعي ويحدد نوع كتابته لهذا المقال[92] بالكتابة العلمية، والأدبية دون الكتابة الصحفية التي هي لمجرد سد الفراغ (حسب قوله)[93]، وملخص نقده للقصة يتمثل في الآتي:

- أن القصة تعبر عن شعور صاحبها، وأنها قبس من آرائه في الحياة والمجتمع.
- يغلب على القصة من خلال شخوصها، وأماكنها طابع بلادنا في دورها الانتقالي الحاضر.
- أن قصة السباعي تشبه قصة (زينب) لمحمد حسين هيكل في قوة التعبير، وإقليمية السمات، ومعالجة قضايا الإصلاح ، وكلتاهما باكورة إنتاج مؤلفها في عالم القصة.
- أن أسلوب (فكرة) جزل فخم يدل على نضج ، واستيعاب لحياة من تحدثت عنهم القصة، وما تحدثت عنه.
- تجمع القصة بين الفن، والعلم، والإصلاح. صنع هيكلها من مادة الحب، (شأن أغلب القصص) وشحن بطاقة من الآراء، والنظريات حول التقاليد، والأمراض الاجتماعية، وفلسفة العقائد... إلخ.
- هناك مآخذ فنية على القصة منها التوطئة التي قدمت بها القصة وتكرار المناظر الطبيعية بكثرة واضحة. وقد أورد الناقد أمثلة كثيرة على ذلك.
- هناك مآخذ لغوية على القصة منها مثلا: (لا تكف تدر) والصواب (لا تكف عن الإدرار)، و(حتى فوق المتبدئين) والصواب(حتى فوق المبتدئين)، و(بعضا من كتب الأدب) والصواب(بعض كتب الأدب).... إلخ .

ويتناول عبد العزيز الرفاعي[94] مجموعة صديقه حسن عبدالله القرشي مشيرا إلى أن مقاله النقدي[95] إنما يعبر عن وجهة نظر خاصة ، وأنه لا يستند إلى معايير فنية في النقد

القصصي، وأنه لا يصح أن يكون حكما، ثم يؤيد ذلك بقوله: «وهذا أول المجاملة أيها الصديق»(96). ومما جاء في مقاله:

- أن عناوين القصص شاعرية تصلح عناوين قصائد.
- أن البيئة المحلية فرضت أحكامها على لغة القصص، تلك البيئة التي لا تزال تتوخى تنميق الألفاظ، واستعمال تعابير بيانية خاصة تحرر منها الأدب الواقعي الجديد الذي يتوخى جمال العرض، والأداء في إيصال الفكرة ذاتها لا في الوسيلة التي تصل بها.
- أن قصص المجموعة ينقصها عنصر الإثارة، والاستغراق.
- أن القاص حاول نقل بعض قصصه إلى بيئات أخرى، أو تحايل على البيئة في بعضها الآخر، فجعل البطل يتصل بالبطلة، ويبثها أشواقها من النوافذ الجانبية.

وتنال المجموعة نفسها مزيدا من النقد لدى حسن عبدالحي قزاز(97) الذي كتب مقالا ينتقد فيه (أنات الساقية) نشره على جزأين في جريدة البلاد(98) وأهم ما جاء فيه :

- أن في تقديم هذا العمل بقلم أديب من أدباء مصر(99) شيئاً من المجاملة، لأن ذلك التقديم لم يحمل طابع النقد، وأنى له ذلك وهو لم يعايش مجتمعنا في صنف من صنوفه.
- أن القصص (قصص المجموعة) تحمل ذكريات قد يكون المؤلف عايشها بإحساسه، أو بمشاعره، أو باستماعه إلى المتحدثين عنها.
- قصة (رسالة غرام) جمع موضوعها بين الإثارة، والحبكة، أما العقدة والهدف فقد تلاشيا.
- ومن المآخذ الفنية أن قصة (ثورة ضمير) يتحول فيها الأمين إلى خائن دون ذكر مبرر لهذا التحول.

- أن القاص أجاد رسم النواحي النفسية في قصتي (عاصفة)، و(تقاليد).
- في قصة (حية تسعى) تصوير دقيق لكثير من عاداتنا وبخاصة النسوة (هذا الواقع الجاهل في مستوى المرأة كتكوين فكري)[100].

ويستمر هذا التناول لمجموعة القرشي (أنات الساقية) فيكتب هاشم عزوز عقيل[101] مقالا[102] يتحدث فيه عن سبب تسمية المجموعة بهذا الاسم مرجعا ذلك إلى إعجاب المؤلف بهذه القصة التي تحمل الاسم نفسه. ولم يتجاوز المقال عرض أحداث بعض القصص مثل: أنات الساقية، وثورة ضمير، ورسالة غرام، وغيرها. دون التعليق على تلك القصة، أو تحليل شخوصها، أو أحداثها، وفي نهاية المقال يسجل الكاتب إعجابه ويترك مسألة الحكم للقراء.

كذلك يطالعنا محمد زارع عقيل[103] بمقال[104] يتناول فيه المجموعة القصصية (والأذن تعشق)[105] لأمين سالم الرويحي ويمكن تلخيص مقاله فيما يأتي:

- أن العنوان (والأذن تعشق) ينقصه الشمول لمحتوى القصص.
- لم تكن قصص المجموعة مستوحاة من مجتمعنا ، وما ينطوي عليه من عادات وتقاليد، بل مستلهمة من مجتمع خارجي، وتصور عادات وتقاليد بعيدة عنا كل البعد، فأحداث القصص تجري بين لندن وباريس بينما القاص يعيش في المجتمع الذي نعيش فيه.
- تكرار بعض الألفاظ مثل: الصاروخ، صرخة، صعق، وهذا يشير إلى فقر معجم القاص اللغوي.
- آخر قصة في المجموعة هي القصة (المجرمة) وهي قصة مبتورة وكان الأولى أن تكون مسك الختام قصة (الانتقام العادل) لأنها تحتوي على أهداف كثيرة عالجها المؤلف بأسلوب شائق.

أما مجموعة (شبح من فلسطين)[106] سعد البواردي[107] فيتناولها الكاتب علي محمد العمير[108] في مقال[109] له يبين فيه أن (البواردي) أرسل مجموعته لصحيفة الجزيرة يلتمس رأي رئيس التحرير إذ يقول: (ونزولا عند رغبة الأستاذ «البواردي» فقد عولت أن أدرس الكتاب، وأبدي فيه رأيا بالنيابة عن الأستاذ رئيس التحرير... وعلى أية حال فالرأي رأيي ، والتبعية عليَّ وحدي)[110] وأبرز ماجاء في المقال يتمثل في الآتي:

- إن أحداث القصة (شبح من فلسطين) تعاني من اللامنطقية فلا نتصور أحدا يعترض آخر لأنه يشبه ولده فيطلب منه قبلة (مجرد قبلة ... حسنة لله) فيمنحه إياها بكل سهولة.
- إن قصة (شبح من فلسطين) قصة شعب بأسره، وقصة بلد مقدس سليب، فهي على هذا ليست من اليسر والسهولة أن تصاغ وتسبك في هذا القالب الذي يقوم على أساس طلب قبلة.
- إن القصة تحاول تصوير البؤس والشقاء الذي يعاني منه اللاجئون، ولكن فكرة أحداث القصة ليس فيها شقاء بالقدر الذي يكمن في جوانب أخرى، فالابن قد استشهد وهذا ماكانت تتوق إليه النفوس في صدر الإسلام لما فيه من سعادة لا شقاء، فقد كان يجب أن تتناول القصة حالة البؤس، والشقاء الحقيقي المتمثل في الجوع، والعري، والحرمان، والذل... إلخ.
- إن أسلوب البواردي يستحق الإعجاب لولا أنه في حالات نادرة يضع بعض الكلمات في غير محلها، فتظل قلقة مهمومة.
- إن القاص في بعض قصصه يستورد أفكارا، كما يستورد الأسماء مثل: صلاح، وعبدالسميع، ونوال... إلخ.

كذلك تحظى المجموعة القصصية (أمهاتنا والنضال)[111] لإبراهيم الناصر بوقفة نقدية طويلة لدى صالح العذل الذي تناولها على مدى أربع حلقات نشرت تباعا في مجلة قريش، وقد جاءت على النحو التالي:

مقال: (أدب وأدباء)[112] وأبرز ما ورد فيه:

- إن القصة الحديثة بطلها إنسان عادي أهمله التاريخ ، ويلزم أن يكون مؤلفها حاذقاً يستولي على عقل القارئ بسهولة من خلال (عنصر التشويق) أما أسلوب القصة فينبغي أن يتميز بالسهولة، والشاعرية.
- إن القصة السعودية ضعيفة جدا. وترجع أسباب الضعف إلى عدة عوامل منها: عدم مشاركة الرجل للمرأة، فالقصة بدون عواطف ليست قصة، وانصراف الكتاب إلى المقالة الاجتماعية، وخوف الكاتب من كل شيء، وانعدام العنصر الأساسي للقراءة وهو: الراحة النفسية، والجسمية مما يجعل القارئ يميل إلى مطالعة المقال القصير، أو القصيدة القصيرة دون غيرهما.

مقال: (أم صادق)[113] وفيه يشير الناقد إلى أنه سينظر لمجموعة الناصر وفق الشروط التالية: التحليل، وخلق العقدة وحلها، والبطل عاديا، وتطوير الشخصيات، والواقعية، والتشويق، والأسلوب وفي محاولة بائسة لتطبيق هذه الشروط على قصص المجموعة يخرج الناقد بما يلي:

- أن القاص قدم قصة (أمهاتنا والنضال) على قصص المجموعة، وأطلق عليها اسمها، ومعنى هذا أنها مكتملة من جميع النواحي

الفنية، ولكنها للأسف - في نظر الناقد - فاقدة كل شيء يتمم القصة الحديثة إلا: الواقعية، والبطل عاديا.

- عدم دقة عبارات القاص.
- أن هناك أحداثاً غير مبررة كبكاء (أم صادق) عندما أخبرها الابن بأنه سوف يجد له عملا.
- هناك تشبيهات غير موفقة كتشبيه المقعد الذي تميزه الليونة بالخندق وظلامه الذي يشبه ظلام القبر.
- أن القاص لم يأت بجديد إلا (عنوان القصة) فالكلام مكرور، وطريقة العرض مكرورة.

مقال: (أم صادق)(114) أيضا، ويستمر الناقد مع قصة (أمهاتنا والنضال) وهي القصة الأولى في المجموعة، ذاهبا حيالها إلى:

- أن القصة تعالج العدوان الثلاثي على مصر ولكن القاص نسي (الثلاثي) فذكر الأسود إرضاء لغضبه.
- تستمر القصة في تناقضاتها فأحد شخوص القصة (سالم) يخرج من الدار ، ولا نلبث أن نجده بداخلها دون ذكر لعودته .
- أن القاص أقحم شخصية (صادق) دون تقديم تحليل لهذه الشخصية.
- أن أسلوب القاص يشبه أسلوب المذكرات فهو يقول مثلا: (ألا تتصورين فظاعة الأمر يا أماه ؟ القنابل، الرصاص، الموت كل ذلك وأبشع يحصد الشعب المصري أشقاءنا في الدم، في الهدف، في المصير... إلخ)(115).

- أن القاص يسيء استعمال بعض الكلمات، فكان عليه أن يضع بدلا من كلمة (بفظاعة) كلمة (بقوة) وعبارة (إنما يدافع مما يؤمن) كان عليه أن يستبدل بها عبارة (إنما يدافع بما يؤمن) وعبارة (أشقاء لنا في الدم، والمصير، والهدف، وفي الإنسانية إخوتنا) كان عليه أن يحذف (وفي الإنسانية إخوتنا) فما داموا أشقاء لنا في الدم، والمصير، والهدف فهم لا شك إخوان، وأشقاء لنا في الإنسانية.

مقال: (إبراهيم الناصر غضبان)[116] لا يزال الناقد يتناول القصة الأولى من المجموعة (أمهاتنا والنضال) مختتما حديثه حيالها بأن القصة تنطوي على كثير من الألفاظ القديمة التي تحتاج إلى معاجم لغوية وذلك مثل تغري، واللجب، وانفثاء، ومن الأخطاء أيضا قول القاص (ولكنه لا يفعل) وكان عليه أن يقول (ولكنه لم يفعل).

كما شرع الناقد في تناوله للقصة الثانية (الوجه الأبنوسي) وأبرز ماطرحه حيالها يكمن في الآتي:

- مثل هذه القصة لا تقوم إلا على شيء واحد وهو (الأثر النفسي).
- تميز أسلوب القاص في بعض مقاطع القصة بلغته الشاعرية وذلك كقوله (اندمجت رقعة كبيرة من الأفق فبان خلالها قرص الشمس اللاهب تحف به هالة نحاسية حمراء، وكأنما هو وجه بتول ضرجته حمرة الخجل)[117].
- جاءت القصة بعيدة كل البعد عن الواقع النفسي للحدث في شخصية (الوجه الأبنوسي) وفي شخصية العامل الذي يبحث

عن المعرفة في قلب الكتب ، كما جاءت القصة بعيدة عن الصراع الفكري، والعاطفي، والمادي للشخصيتين.

- يحرك القاص شخوصه كأنها (دمى) فتقول كلاماً بعيداً عن الحس والشعور، والعقل أيضا.
- اكتسبت القصة صفة التقرير الإخباري، وبعدت عن (قوة التلميح).

ويختم الناقد (حلقته الرابعة) من مسلسله النقدي لهذه المجموعة القصصية مشيرا إلى أن القاص (إبراهيم الناصر) قد غضب عليه بسبب ما ورد بحلقاته السابقة، ولكنه (أي الناقد) يرى أن الصداقة شيء والأدب شيء آخر، وأنه يحمل ضميرا لا يمكن له أن يخون ضمير الأدب هذا. وربما كان عنوان الحلقة الرابعة مستوحى من هذه العبارات التي ختم بها الناقد مقاله.

ولاتزال مجموعة (أمهاتنا والنضال) محط اهتمام النقاد إذ يتناولها لقمان يونس[118] مشيرا إلى أن المجموعة ظهرت منذ وقت غير قليل، وقد استقبلها جمهور الأدب بما هي جديرة به، وتناولها النقاد بالهادف والعابث من النقد، ولكن القاص يتحالف مع رئيس التحرير[119] ويطلبان إبداء الرأي في هذه المجموعة من الناقد الذي تجاهل القصة الأولى لأسباب تعنيه وحده، ثم تناول بقية قصص المجموعة بالعرض، والتعليق، وطرح التساؤلات على مجريات القصص، وأبطالها، وفي نهاية مقاله[120] يقرر أن القاص تظهر عليه النزعة الإصلاحية وأن أسلوبه يتميز بسخرية لاذعة ولاسيما في قصة (الزائفون).

كذلك يتناول عبدالعزيز التويجري[121] مجموعة (عرق وطين)[122] لعبدالرحمن الشاعر[123] في مقال[124] يقدم من خلاله تلخيصا لثلاث قصص من قصص المجموعة هي: عرق وطين، وبهلول الراقص، وأبو عرب وترتيبها في المجموعة: (الأولى، وما قبل الأخيرة، والأخيرة) وقد تناولها دون ذكر مبررات لهذا الاختيار، وملخص آرائه يتمثل في الآتي:

- أن (عرق وطين) ليست أقوى قصص المجموعة فما دواعي تسمية المجموعة بهذا الاسم ؟
- أن المجموعة تعاني من استعمال اللغة العامية في بعض مقاطعها، وذلك كأن ترد على لسان الراوي أو ألسنة شخوص القصص.
- أنها تعتمد على الحوار لا السرد المباشر الذي شاع مؤخرا في قصص الشباب.
- أن كلام معظم شخوص القصص يظهر عليه أنه مصطنع، وكان من الضروري إنطاق الشخصيات لما في ذلك من توافق مع طبيعة القصة وواقعيتها.

سمات الخطاب النقدي لدى الروّاد في تناول القصة السعودية:

1 - تعد المقالة النقدية هي المصدر الوحيد لنقد القصة لدى الرواد في المملكة العربية السعودية.

2 - أتت رؤية الرواد النقدية في إطار الدفاع عن فن القصة أمام الرفض الاجتماعي لها آنذاك، فذهب البعض إلى أن أدب القصة هو الحياة كل الحياة، والأدب كل الأدب، وفي هذا ما يوحي بقلة الوعي لدى هؤلاء النقاد حيال دور فن القصة في

تغيير قناعات البشر، والكشف عن قضايا المجتمعات. وربما عدم الوعي بأن القصة تأتي ضمن منظومة أكبر تتمثل في فنون الأدب جميعا.

3 - يتفق النقاد على أن القصة السعودية ينبغي محاكمتها ضمن وظيفتها الإصلاحية معتبرين أن القصة وسيلة لحل قضايا المجتمع.

4 - مما يلفت النظر في خطاب الرواد النقدي أن كتّاب القصة هم أنفسهم نقادها في أغلب الأحيان.

5 - احتلت المعارك النقدية جزءاً كبيراً من مساحة خطاب الرواد النقدي، وبخاصة نقد القصة .

6 - كثير ممن يمارسون نقد القصة في هذه الفترة لا يفرقون بين القصة و الرواية .

7 - يتسم خطاب نقد القصة عند الرواد بأنه خطاب تأسيسي بدون أستاذ و كذلك بدون تلميذ، فهو لا يتكئ على خطاب نقدي سابق، كما أن الذين تلو هذا الجيل من النقاد حضروا من خلال رؤى نقدية مستمدة من بيئات أخرى .

8 - يتمثل المعيار الأول لجودة النص القصصي لدى الروّاد في ملامسته للواقع .

9 - لا تتوفر الدقة المطلوبة في استخدام المصطلح النقدي، بل جاءت بعض مصطلحاتهم النقدية خاصة بهم، فعلى سبيل المثال: ورد ضمن عناصر القصة عند محمد مليباري مصطلح (الآراء) وورد عند عبدالله الجفري مصطلح (التضليل)، كما ورد مصطلح (الأقصوصة) دون تحديد سمات معينة له.

10 - كثير من الروّاد تناول القصة على أنها منتج حجازي، وفي هذا إشارة إلى أن بعض الأقطار الأكثر محافظة ربما تترفع عن تعاطي هذا الفن الجديد آنذاك.

11 - يعيب هذا الخطاب النقدي أنه يحاكم فن القصة وفق ما يعتقده الناقد من مفهوم للقصة، ووظيفة لها، وليس باعتبار ما يود أن يقدمه القاص من رؤية يؤمن بها، ويتمثلها.

12 - تتميز هذه المرحلة النقدية بالتوافق بين النقد النظري والنقد التطبيقي، فقد انعكست سطحية الأفكار النظرية، على بساطة التطبيق، من خلال معايير نمطية واضحة.

الهوامش

(1) سحمي الهاجري، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (ملحق القصص التي نشرها الكتاب السعوديون منذ نشأة القصة القصيرة في المملكة حتى عام 1384هـ - 1964م) ص 407-457.

(2) السابق ص 460-462.

(3) د. ح. ط مقال «النقد» أم القرى ع 623، 28 شعبان 1355هـ، صـ 3.

(4) محمد على مغربي «في النقد» صوت الحجاز، ع 390، س 8، 1358/5/28هـ ص1. وانظر الجزء الثاني من المقال. السابق ع 391، ص 401.

(5) محمد سعيد باعشن «النقد... يد الفن السحرية» البلاد السعودية ع1616، 1373/12/27هـ، ص 7.

(6) من مواليد مكة المكرمة 1323هـ خريج مدرسة الفلاح 338هـ، تدرج في عدة وظائف أشرف على تحرير (صوت الحجاز) ورأس تحرير مجلة (الحج) ومجلة (رابطة العالم الإسلامي) كتب تحت أسماء مستعارة مثل: كاتب، أبو عمر، س.ع.س .

بدوي الصحراء... إلخ له عدة مؤلفات، انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 96.

(7) ابن رشيف «الاسم الرمزي لمحمد سعيد عامودي» «النقد ومعناه» صوت الحجاز، ع 32، س 1، 1351/7/15هـ - 1931م، ص 4.

(8) أحمد الرفاعي «النقد ميزان الأدب». الرائد ع 7، س 1، 1379/6/1هـ، 1959م.

(9) السابق نفس المقال.

(10) حسن عبدالله القرشي (نقد المرصاد) ملحق بكتاب «المرصاد» ص 287، (كما سبق نشره بالمنهل في محرم 1371هـ).

(11) محمد علي مغربي «في النقد» صوت الحجاز، ع 390، س 8، 1358/5/28هـ، ص 1.

(12) إبراهيم هاشم فلالي (المرصاد)، ص 62.

(13) عبدالفتاح أبومدين (أمواج وأثباج)، ص 99.

(14) انظر مثلاً :محمد حسن عواد (خواطر مصرحة). مقال «البلاغة العربية»، ص25-27، و محمدسرور الصبان (أدب الحجاز). مقال «مناجاة». وغيرها.

(15) انظر مثلاً: محمد حسن عواد (تأملات في الأدب والحياة) مطبعة العالم العربي، القاهرة، 1369هـ. مقال «عودة على مرهم التناسي»، ص 106-113، ومقال «الرد على زوبعة مضحكة» ص 114-119. وانظر أحمد عبدالغفور عطار (المقالات) مقال «الناعقون في الأدب»، ص 66-69، ومقال «لصوص الأدب ومجانين الشهرة»، ص 220-225.

(16) منصور الحازمي (فن القصة في الأدب السعودي الحديث)، ص 26.

(17) محمد الشامخ (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية)، ص 90.

(18) ولد في مكة المكرمة عام 1354هـ. حصل على الليسانس من كلية الآداب جامعة القاهرة 1378هـ/ 1958م. حصل على الدكتوراه من جامعة لندن 1966م. اشتغل بتدريس الأدب العربي الحديث في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود. شغل عدة مناصب أكاديمية. أسس مجلة كلية الآداب بالجامعة ورأس تحريرها لعدة سنوات . عضو في عدة هيئات. نال جائزة الملك فيصل في الأدب. من مؤلفاته:

1 - فن القصة في الأدب السعودي الحديث 1401هـ.

2 - معجم المصادر الصحفية 1394هـ.

3 - البحث عن الواقع 1405هـ.

4 - محمد فريد أبو حديد، كاتب الرواية 1390هـ.

5 - أشواق وحكايات - ديوان شعر، 1401هـ.

6 - الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث - باللغة الانجليزية - رسالة دكتوراه.

7 - مواقف نقدية 1410هـ .

8 - الوهم ومحاور الرؤيا، 1420هـ.

- وغيرها. انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين ج 1، ص 244.

(19) منصور الحازمي (فن القصة في الأدب السعودي الحديث) ص 24.

(20) من مواليد المدينة المنورة 1324هـ. دبلوم مدرسة العلوم الشرعية. عمل بديوان جلالة الملك عبدالعزيز. رأس تحرير جريدة أم القرى عام 1359هـ. أصدر مجلة المنهل عام 1355هـ. من آثاره التوأمان (رواية) . إصلاحات في لغة الكتابة والأدب (دراسات). الأنصاريات (شعر). أمكنة في الحجاز وتهامة (تحقيق) وغير ذلك من كتب التاريخ، والتراث، والمؤلفات الإسلامية . انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ، ط 2، ص 10-11.

(21) «لقاء مع عبدالقدوس الأنصاري» قافلة الزيت، ع 12، مج 29، ذي الحجة 1401هـ.

(22) عبدالقدوس الأنصاري (الاتجاهات الجديدة في الأدب الحجازي) صوت الحجاز ع 170، س 4، 1354/5/20هـ - 1935، ص 4.

(23) من مواليد مدينة جدة، شهادة الثانوية من مدرسة الفلاح بجدة. تقلب في العديد من الوظائف الحكومية. رأس مجلس الشورى بمكة، شارك في تأسيس مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر بجدة عام 1384هـ. ساهم في تأسيس نادي جدة الأدبي ورأسه حتى وفاته عام 1400هـ . كتب بأسماء مستعارة عدة منها: الأديب الحي، والنسر المهتدي، وغيرها. له العديد من الدواوين الشعرية، والمؤلفات الأدبية. انظر معجم الكتاب والمؤلفين.

(24) صوت الحجاز، ع 72، في 8 جمادي الثانية، 1352هـ.

(25) محمد حسن عواد (تأملات في الأدب والحياة)، ص 102-105.

(26) محمد الشامخ (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية)، ص 90.

(27) وذلك في 1352/11/15هـ. انظر (صوت الحجاز) ع 95 في 1352/11/15هـ.

(28) صدرت في عدد واحد بتاريخ 1368/11/15هـ .

(29) انظر تحليلاً لهذه المقالات لدى منصور الحازمي في كتابه الوهم ومحاور الرؤيا ص 102-107.

(30) من مواليد عنيزة بالقصيم 1351هـ. دكتوراه الأدب العربي الحديث من مدرسة اللغات بجامعة لندن عام 1387هـ - 1967م. عمل أستاذاً للغة العربية بكلية الآداب - جامعة الملك سعود. متقاعد حالياً. كاتب وباحث. من أعماله:

1 - الصحافة في الحجاز 1908م. 1941م (دراسة ونصوص) 1391هـ.

2 - التعليم في مكة والمدينة آخر العهد العثماني (دراسات) 1393هـ.

3 - النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية 1395هـ.

4 - كاتب الحي 1401هـ.

5 - نشأة الصحافة في المملكة العربية السعودية 1401هـ.

انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ص 82.

(31) محمد الشامخ (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية) ص 91.

(32) من مواليد الرياض 1352هـ. يحمل شهادة المتوسطة. تنقل في عدد من الوظائف. كتب في عدة صحف ، وقدم أعمالاً للإذاعة قاص. وكاتب مقالة. من أعماله: ثقب في راد الليل (راوية). أمهاتنا والنضال (قصص). أرض بلا مطر (قصص) . غدير البنات (قصص) عذراء المنفى (رواية). غيوم الخريف (رواية) .انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ص 46.

(33) إبراهيم الناصر (أمهاتنا والنضال) «مجموعة قصصية» دار القومية العربية، القاهرة، 1381هـ.

(34) الحلقة الأولى في 1382/4/26هـ 1962م ص 3، والحلقة الثانية في 1382/5/17هـ ص 3، والحلقة الثالثة في 1382/5/24هـ ص 6، والحلقة الرابعة في 1382/6/2هـ ص 6.

(35) إبراهيم الناصر «أشباه المثقفين هل يعرفون ما يكتبون» مجلة قريش، ع 150 في 1382/7/14هـ ص 4.

(36) السابق نفس الصفحة .

(37) لقد احتدمت المعارك النقدية بين العواد وحمزة شحاته ، وبين السباعي والعطار، وبين العواد وعبدالقدوس الأنصاري، وبين السباعي ومحمد سعيد عبدالمقصود، وبين الجاسر والانصاري، وبين العطار وحسين سرحان..... إلخ. انظر بحث بعنوان (معاركنا النقدية) ضمن كتاب «الوهم ومحاور الرؤيا» للدكتور منصور الحازمي ص 95-121.

(38) منصور الحازمي (فن القصة في الأدب السعودي الحديث)، ص 26.

(39) عبدالقدوس الأنصاري «الاتجاهات الجديدة في الأدب الحجازي» صوت الحجاز ع 170، س 4، 371354/5/20هـ - 1935م، ص 4.

(40) من مواليد مكة المكرمة 1337هـ. لم يكمل دراسته بكلية الآداب. جامعة القاهرة. أصدر جريدة عكاظ عام 1379هـ، وتولى رئاسة تحريرها مرتين. كتب تحت أسماء مستعارة عديدة منها: الجاحظ، وشريفه عبدالله، وعبدالله مكي، وغيرها. نال جائزة الدولة التقديرية في الأدب عام 1405هـ، كاتب وقاص، وشاعر، توفي 1411هـ، له مؤلفات عديدة. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ، ط 2، ص 106-107.

(41) أحمد عبدالغفور عطار (المقالات)، ص 210.

(42) بقلم د . ح . ط «النقد» أم القرى ع 623، 28 شعبان 1355هـ، ص 3.

(43) محمد الشامخ (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية) ص 91. (يقصد القرن الماضي).

(44) حسين سرحان «صلة الأدب بالحياة». صوت الحجاز ، ع 181، 1354/8/18هـ - 1935م ص 4.

(45) صدرت عام 1370هـ .

(46) منصور الحازمي (الوهم ومحاور الرؤيا) ص 107.

(47) عبدالله عبدالجبار (مرصاد المرصاد) ملحق بكتاب (المرصاد) ص 265.

(48) منها: عدم المجاملة في النقد الأدبي ، وعدم قبول من الآثار الأدبية إلا ما يثبت للنقد ويصلح للحياة ، وأن تصحح الموازين الأدبية تصحيحاً لا يسمح بإدخال الغش فيها . انظر مقدمة كتاب المرصاد ص 19-24.

(49) السابق ص 266.

(50) ولد بمكة المكرمة عام 1344هـ. حصل على لسيانس الآداب (قسم التاريخ) كلية الآداب بجامعة الملك سعود. تنقل في عدة وظائف حكومية . عين سفيرا للمملكة بموريتانيا. منح درجة الدكتوراه الفخرية في الثقافة والآداب من جامعة أريزونا العالمية عام 1403هـ. عضو في مجمعي اللغة العربية بالقاهرة وعمان. من أثاره: البسمات الملونة (شعر). مواكب الذكريات (شعر). أنات الساقية (قصص) وغيرها. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ط 1، ص124.

(51) حسن عبدالله القرشي (نقد المرصاد)، ملحق أيضا بكتاب (المرصاد).

(52) أحمد السباعي (فكرة) دار الكتاب العربي، القاهرة، 1948م.

(53) السابق ص 268.

(54) محمد مليباري «الأقصوصة الحديثة» البلاد السعودية ع 2383، س 21، في 1376/7/20هـ والجزء الثاني من المقال ع 2404 في 1376/8/15هـ، ص 4.

(55) ولد بمكة المكرمة 1350هـ ليسانس في الشريعة من الكلية الإسلامية بالهند عن طريق الانتساب 1393هـ، أصدر جريدة (الرياضة) بالاشتراك مع فؤاد عنقاوي (غير أنها توقفت عن الصدور) عضو مؤسس في مؤسسة عكاظ الصحيفة، كاتب مقالة. له عدة مؤلفات، توفي 1412هـ. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 141.

(56) محمد مليباري «الأقصوصة الحديثة» البلاد السعودية، ع 2383، ص 4.

(57) محمد مليباري «الأقصوصة الحديثة» البلاد السعودية ع 2404 في 1386/8/15هـ، ص 4.

(58) من بداية ظهور النقد حتى 1964م.

(59) عبدالله الرويشد «تنوع القصة في الأدب العربي» قافلة الزيت ع 9، مج 10 رمضان 1382هـ ، ص 18.

(60) من مواليد الرياض 1355هـ ليسانس آداب كلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1381هـ. تقلد عددا من المناصب الحكومية، له مشاركات إذاعية، وصحفية. له عدة مؤلفات. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 65.

(61) ولد بمكة المكرمة عام 1358هـ. حصل على الشهادة الثانوية العامة. عمل في جهاز الأمن، ثم وزارة الإعلام. حصل على جائزة الإبداع العربي من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1405هـ عن كتابه (حوار في الحزن الدافئ). حصل على جائزة الإبداع الأدبي من الجمعية العربية للفنون والثقافة والإعلام بالقاهرة. من أعماله: حياة جائعة (قصص). الجدار الآخر (قصص). جزء من حلم (رواية). زمن يليق بنا (رواية). الظمأ (قصص) لحظات (مقالات) حوار وصدى (مقالات) انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ص 29.

(62) عبدالله الجفري «من أدب الجيل الجديد القصة والقصاص» البلاد السعودية ع2388 س 21، 1376هـ ، ص 4.

(63) السابق، العدد والصفحة نفسها.

(64) السابق، العدد والصفحة نفسها.

(65) السابق، العدد والصفحة نفسها.

(66) السابق، العدد والصفحة نفسها.

(67) البلاد السعودية ع 1471 س 81، 1376هـ (نتيجة مسابقة القصة التي نظمتها البلاد السعودية).

(68) من مواليد المدينة المنورة 1336هـ. حصل على الشهادة الابتدائية. تنقل في عدة وظائف بوزارة المالية والشرطة، من آثاره: نفثا ت من أقلام الشباب الحجازي (مشترك)، والشعراء الثلاثة في الحجاز (دراسات) والموسوعة الأدبية (ثلاثة أجزاء) توفي 1401هـ انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 70.

(69) عبدالسلام الساسي «أدب القصة» البلاد السعودية، ع 2770، س 5 في 1377/11/22هـ ، ص 4.

(70) محمد سعيد العامودي ((الأدب القصصي في الحجاز))المنهل ع 5، 1356هـ، ص 11-15، والجزء الثاني من المقال في المنهل ع 6 نفس السنة، ص 15-18.

(71) رمز لاسمه بالفرزدق.

(72) هكذا وردت.

(73) الفرزدق (اسم مستعار) «حول القصة الحجازية» صوت الحجاز، ع 322 في 27 جمادي الآخرة 1357هـ، ص 3.

(74) وهي: ضالة الثقافة العامة لدى كثير من المتأدبين، وعدم تكون روح القراءة لديهم، وعدم إلمام المتأدبين بثقافات الآداب الأجنبية.

(75) المنهل ع 6، 1356هـ ، ص 18.

(76) الفرزدق (اسم مستعار) «حول القصة الحجازية» صوت الحجاز، ع 322 في 27 جمادى الثاني 1357هـ، ص 3-4 والجزء الثاني من المقال . السابق ع 323 في 5 رجب 1357هـ، ص 3-4.

(77) السابق ص 3 (الجزء الأول من المقال).

(78) أمين رويحي «أدباؤنا وأدب القصة» البلاد السعودية ع 1615 في 1373/12/6هـ ص 6.

(79) من مواليد جدة 1342هـ . مدير التخطيط و المشروعات في المديرية العامة للطيران المدني سابقاً. كتب عدداً من السلسلات الإذاعية والبرامج التليفزيونية. كاتب وقاص. كان يتخذ من (أبو حيان) اسماً مستعاراً له. من آثاره: (الأذن تعشق) و(الحنينية) مجموعتان قصصيتان، توفي 1391هـ. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ، ط 2، ص 64.

(80) ولد عام 1352هـ/ 1932م، ليسانس حقوق من جامعة القاهرة، عمل سفيراً للمملكة في ألمانيا، توفي عام 2005م. انظر موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مجموعة مؤلفين، ط 1، مج 9، دار المفردات، الرياض، 1422هـ، 2001م، ص 78.

(81) فائق غزاوي «القصة في أدبنا» المنهل ع 8 شعبان 1369هـ، ص 312-313.

(82) محمد حسن عواد (تأملات في الأدب والحياة)، ص 102-105، كما أن المقال منشور بجريدة (صوت الحجاز) ع 81.

(83) وعندما رد المؤلف عبدالقدوس الأنصاري على العواد بمقال دفاعي حرص أن يكون في حدود الأدب. بعنوان (تأملات جوفاء ونقد متهافت) انظر (صوت الحجاز) ع 86، في 1352/8/17هـ ص 4. اضطر محمد حسن عواد إلى نشر مقال آخر فصَّل فيه: القول حيال مناحي العجز في (مرهم التناسي) والتي حددها في عشر نقاط. انظر كتابه (تأملات في الأدب والحياة) ص 106-113.

(84) محمد سعيدالعامودي «الأدب القصصي في الحجاز» المنهل ع 5 ربيع الثاني 1356هـ، ص 11-15.

(85) صوت الحجاز ع 255 في 1356/2/23هـ، ص 4.

(86) من مواليد مدينة جدة 1342هـ خريج كلية الحقوق جامعة عين شمس بالقاهرة. عمل في عدة وظائف حكومية. كتب القصة، والشعر ونشر معظم إنتاجه في مجلة المنهل. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ، ص 149.

(87) المنهل، ع 6، جمادى الأولى 1356هـ، ص 17.

(88) محمد علي مغربي (البعث) قصص ط 2، تهامة، جدة، 1403هـ.

(89) من مواليد جدة 1333هـ تلقى علومه في مدرسة الفلاح . تولى رئاسة تحرير (صوت الحجاز) عام 1360هـ ألف في المعارف المختلفة . انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ، ط 2، ص 139.

(90) أحمد السباعي (فكرة)، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت).

(91) باحث (وهو الاسم الرمزي لعبد القدوس الأنصاري)، «فكرة» المنهل ع 1 مج 9 محرم 1386هـ، ص 52-54.

(92) السابق، ص 52.

(93) من مواليد أملج 1342هـ، تخرج في المعهد العلمي السعودي 1360هـ رأس الإدارة السياسية بديوان رئاسة مجلس الوزراء. شارك في إنشاء وإصدار مجلة (عالم الكتب) عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة منذ عام 1409هـ، له عدة مؤلفات. انظر معجم الكتاب والمؤلفين بالمملكة العربية السعودية، ص 63.

(94) عبدالعزيز الرفاعي «أنات الساقية» الإذاعة السعودية ع 18، س 2، رمضان 1367هـ، ص 14.

(95) السابق ، ص 14.

(96) من مواليد مكة المكرمة 1338هـ شهادة مدرسة الفلاح بمكة المكرمة. أصدر جريدة (عرفات) عام 1377هـ. عندما اندمجت (عرفات) مع (البلاد السعودية) وصدرتا باسم (البلاد) عام 1378هـ رأس تحريرها. له مشواري مع الكلمة، والأمن الذي نعيشه. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ص 125.

(97) حسن قزاز ((أنات الساقية تأليف حسن القرشي))البلاد السعودية ع 2350، س 21، 1376هـ ص 4 والجزء الثاني من المقال ع 2356 نفس السنة، ص 4.

(98) هو محمود بن تيمور.

(99) حسن قزاز «أنات الساقية تأليف حسن القرشي» البلاد السعودية ع 2356، ص4.

(100) لم أجد له ترجمة في جميع الكتب التي ترجمت للكتاب والأدباء السعوديين.

(101) هاشم عزوز عقيل «أنات الساقية» الإذاعة السعودية ع 17، شعبان 1376هـ، ص 15.

(102) ولد بجازان 1339هـ ، وتوفي 1408هـ تلقى علومه في حلقات دروس . تولى عددا من الوظائف الحكومية . من كتاب القصة الأوائل في المملكة ، من آثاره : ليلة في الظلام (قصة)، وأمير الحب (رواية)، انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 108.

(103) محمد زارع عقيل «والأذن تعشق» المنهل ع 9، مج 19، ذو القعدة 1378هـ ص641.

(104) أمين سالم رويحي (والأذن تعشق وقصص أخرى) دار همفيس، القاهرة، 1378هـ.

(105) سعد البواردي(شبح من فلسطين) مطبعة الكيلاني ، القاهرة [د.ت].

(106) ولد بالطائف 1349هـ، لم يكمل دراسته، أصدر مجلة (الإشعاع) 1375هـ عمل في وزارة المعارف.

(107) اختير مستشارا إعلاميا بالسفارة السعودية في بيروت والقاهرة، شاعر، وكاتب صحفي له العديد من المؤلفات أغلبها دواوين شعرية. انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ص 21.

(108) ولد بإحدى قرى جازان 1357هـ، حصل على شهادة الثانوية العامة من المعهد العلمي بصامطة، عمل موظفا في بعض المرافق الحكومية،والصحف المحلية، كاتب مقالة ،له عدة مؤلفات أغلبها في الأدب،انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ، ص 111.

(109) محمد العمير «شبح من فلسطين» جريدة الجزيرة ع 8، 1381هـ، ص 27-28.

(110) السابق ، ص 27.

(111) إبراهيم الناصر (أمهاتنا والنضال) دار القومية العربية، القاهرة، 1382هـ-1962م.

(112) صالح العذل «أدب وأدباء» قريش ، ع 143، س 3، في 1382/4/26هـ، ص 3.

(113) صالح العذل «أم صادق» قريش ، ع 146، س 3، في 1382/5/17هـ، ص 3.

(114) صالح العذل «أم صادق أيضاً» قريش، ع 147، س 3، في 1382/5/24هـ، ص 6 والبقية، ص 10.

(115) إبراهيم الناصر (أمهاتنا والنضال) ص 8.

(116) صالح العذل «إبراهيم الناصر غضبان» قريش، ع 148، س 3 في 1382/6/2هـ، ص 6.

(117) إبراهيم الناصر (أمهاتنا والنضال) ص 18.

(118) من مواليد مكة المكرمة. أسندت إليه مهمة الإشراف على جريدة (اليوم) في الفترة من 1385هـ – 1391هـ، عمل في مطار الظهران، ووزارة الإعلام. ساهم بكتابة العديد من المقالات النقدية والأدبية – وبعض القصص الاجتماعية. له: من مكة مع التحيات (قصص) توفي عام 1400هـ انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 150.

(119) رئيس تحرير قافلة الزيت (سيف الدين عاشور) آنذاك.

(120) لقمان يونس «أمهاتنا والنضال» قافلة الزيت ع 6، مج 11 جمادى الثاني 1383هـ، ص 25-26.

(121) من مواليد بريدة 1354هـ لم يكمل دراسته الثانوية، رأس تحرير جريدة (القصيم) عام 1380هـ من أعماله: زفرات (مقالات) انظر معجم الكتاب والمؤلفين بالمملكة العربية السعودية، ص 24.

(122) عبدالرحمن عبدالله الشاعر (عرق وطين) مطابع نجد، الرياض، 1383هـ.

(123) من مواليد حائل 1351هـ. حصل على الابتدائية عام 1368هـ. التحق بوزارة الدفاع والطيران ثم اختير ملحقا بسفارات المملكة بالخارج. من أعماله: عرق وطين (قصص)، ومسرحيات من المسرح السعودي (مشترك). انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، ص 81.

(124) عبدالعزيز التويجري «عرق وطين تأليف عبد الرحمن الشاعر» الرائد ع 183 في 1383/5/5هـ، ص 4.

تعقيب لمياء باعشن

أبدأ هذا التعقيب بتثمين جهود الباحثين في إخراج الأوراق الأربعة ومشاركتنا نتائجها وإثرائنا بمحتواها معرفياً ونقدياً، وأشكر لهم قبولهم تطفلي على أوراقهم برأيي وتعقيبي عليها، فهم أصحاب العطاء الأساسي والعلم الأغزر.

لنتفق على أن المهام البحثية تختلف وتتدرج في متطلباتها ومعطياتها، فهناك أولاً مهمة بحثية ينصرف فيها الباحث إلى تقصي المعلومات من مصادرها المتاحة وتقديمها للقارئ ملخصة بغرض تعريفه بما تم التعرف إليه، فيكون الباحث وسيطاً بين القارئ والمصدر، وهذا ما قام به الأستاذ قليل الثبيتي في ورقته: (الرواد ونقد القصة في المملكة العربية السعودية) التي فحص فيها الوثائق المطبوعة والمدونة عن أدب تلك الفترة فوجد أنها لا «تكشف عن نقد أدبي متخصص كان يمارس آنذاك، بل تؤكد على وجود أحكام نقدية عامة». لذلك فالورقة بدأت باستنتاج ينسف ما يعد به العنوان، والبحث عن النقد أسفر عن عدم وجود ذلك النقد.

وكان اختيار الباحث هو أن يحيد عن الخط الرئيس للورقة ليقدم لنا نبذات قصيرة عن نشأة فن القصة السعودية وعن تشكّل خطاب الروّاد النقدي، وعندما تحدث عن مفهوم القصة وتقنياتها اختار أن يقوم بجولة سريعة في مقالات تحدثت عن ذلك المفهوم فلخصها لنا

في سطور، ثم تنقل بنا من مقال المليباري، إلى مقال الرويشد، ومن مقال الجفري إلى مقال الساسي، ومن مقال العمودي، إلى مقال الرويحي... ملخصاً مقولاتهم في أسطر قليلة.

ثم رأى أن يطلعنا على قراءات نقدية عامة لنماذج قصصية، فأخذنا في جولة أخرى بين مقالات العواد والعامودي وأمين يحيى والرفاعي وغيرهم ممن قدم نقداً لقصة ملخصاً ما جاء في كل منها، لكن هذه المرة تقلصت السطور إلى نقاط تبين «أبرز ما ورد فيها». ثم ختم الباحث ورقته على عجالة وبشكل مجمل بقائمة من تسع نقاط تلخص ما سماه بـ «سمات الخطاب النقدي لدى الروّاد في تناول القصة السعودية».

إذا كنا نريد بحثاً من هذا النوع الإيجازي الذي يستعرض لنا سريعاً ما تم الاطلاع عليه في مصادر متوفرة، فورقة الأستاذ قليل الثبيتي بالتأكيد تفي بالغرض المنشود.

ونوع ثانٍ من النهج البحثي هو ذلك الذي يتطلب اغتراف المعلومة من مصادرها أيضاً، ولكن يضيف إلى ذلك تبويبها بشكل تقليدي متبع في كتابة التراجم والسير، ويتبعها رأي الباحث فيما جمعه. وهذا ما قام به د. حسن بن حجاب الحازمي في ورقته التي تلقي الضوء على تجربة الأستاذ محمد زارع عقيل تحت عنوان: (رائد القصة في الجنوب وتجربته في القصة القصيرة دراسة نقدية)، موضحاً أنه رأى أن يقف على جزء من هذه التجربة، ألا وهي تجربته في القصة القصيرة؛ «لأنها لم تحظ بالعناية التي تستحقها، فجمعتها وقمت بدراستها وتحليلها».

تبدأ الورقة بنبذة عن حياة الكاتب منقولة عن قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ثم تعرض شيئاً من مواقف الكاتب تجاه أدبه بنقل مقاطع من لقاء صحفي معه يكشف أنه لا يعي أدوات وآليات فنه، وأن فهمه للقصة يأتي ضمن مفهومها العام بمعنى الحكاية، وأنه يؤمن بأن القصة يجب أن تعالج المشاكل الاجتماعية لكنه حين يكتب يستمد مواضيعه من التاريخ. ثم يخبرنا الباحث أن الكاتب كان قليل الإنتاج وأنه نشره متباعداً زمنياً (خمس قصص خلال ثمان سنوات)، وأن القصة القصيرة لم تكن فنه الأول الذي يوليه عنايته واهتمامه، فقد كان مهتما بالتاريخ وتوثيقه. في اعتقادي كل هذه النقاط تجعل تقديم هذا الكاتب أقل قيمة وأهمية، مما يضعف الورقة ويجعل الباحث يكرر مقولاته ويعيد المعلومة أكثر من مرة لشح المادة والشخصية.

كما سأتحفظ على العنوان الفرعي لورقة الدكتور حسن حجاب الحازمي/ «دراسة نقدية» لأن تناوله للقصص ما كان ليزيد عن التلخيص والعرض، فهو يعطينا فحوى القصة وأصلها في التاريخ، ويعرف بوجهة نظر الراوي وطريقة السرد، وقد يشير إلى أن بناء القصة متماسك أو أن الشخصيات محدودة ومرتبطة بالأحداث، ويكتفي بذلك في عرضه للقصص الخمسة.

حسناً، ربما تشفع لعقيل نوعية تلك القصص القليلة وتبرر إفراد ورقة بحثية لإلقاء الضوء على تجربته. ماذا يقول لنا الدكتور حسن على ما يسميه «السؤال الأهم» في الورقة: كيف كان بناؤه الفني لهذه القصص؟ الرد يأتي على شكل خمس ملحوظات قصيرة تركز على مفسدات السرد عند عقيل تتلخص في حرصه على التقديم الطويل

لقصصه، وميله إلى التوثيق بالأرقام في متن القصة واتباعها بالهوامش، واستشهاده بالشعر، وتدخله في النص، ومبالغاته في وصف الشخصيات.

في رأيي أن شخصية وإنتاج محمد زارع عقيل لم يستفدا كثيرا من عرضهما وإلقاء الضوء عليهما في هذه الورقةالبحثية التي عززت شُحّهما ولم تضف لهما قيمة نقدية.

أما النوع الثالث من المناهج البحثية فهي تلك التي تتطلب الاطلاع على المادة ثم التأمل في أجزائها، ثم إيجاد مدخل يعيد تقديمها بشكل مبتكر، وهذا ما فعلته الباحثة إيمان الحازمي في ورقتها (أثر البيئة والثقافة على البنية السرديةبين روايتي «ثمن التضحية» و«ثقب في رداء الليل»)، حيث تلخص الباحثة الروايتين وتحدد أنماطهما السردية (حسب تقسيم لينتفينت الخماسي؟ الذي يبقى غامضاً دون توضيح في الورقة)، وتكشف لنا أن ثمة تبايناً بين الروايتين من خلال تحديد أنماطهما وبناهما السردية.

إلى هنا وتبدأ مشاكل الورقة ومنهجيتها، فالباحثة قد اختارت نصين سرديين لتقارن بينهما لأنهاتريد التعرف على «البيئة الخارجية التي حرضت على الابداع في زمن» لا ترى فيه سبباً لذلك الابداع، ولكنها لا تبذل أدنى جهد للتعرف على تلك البيئة والثقافة خارج حدود النصين الإبداعيين، ثم هي تريد أن تتلمس أثر هذه البيئة على توجهات المبدع وأسلوبه السردي لأنها قد لاحظت أن للبيئة والثقافة أثراً جلياً على الكتابة السردية من خلال تلمس الفوارق بين الروايتين، يعني أن القضية منتهية قبل أن تبدأ.

طبيعي أن تؤثر البيئة والثقافة على الكتابة بكل أنواعها، لكن أن يكون لها تأثير على البنية السردية بالتحديد، فهذا أمر مستغرب، إلا إن كان هنا خلط في فهم الباحثة لمعنى البنية السردية. وواضح فعلاً أن الباحثة لا تفرق كثيرا بين الأحداث السردية وبين طريقة سير تلك الأحداث، وبين الموضوع السردي وبين المخطط الذي ينتظم فيه هذا الموضوع، في حين أنها تفرق بعناوين جانبية بين البناء الداخلي للرواية وبين البنية السردية.

الباحثة تستنتج بطريقتها الخاصة أن «البنى الداخلية للروايتين أوضحت الصراع بحسب معطيات بيئة كل منهما وأن البيئة والثقافة عملت على توجيه السرد نحو اتجاهات متباينة». هل تعتقد الأستاذة إيمان فعلاً أن حركتي التوازن والاضطراب اللتين تنتظم فيهما أحداث السرد ناتجة عن التأثر بالفترة الحاسمة التي مرت على العالم بشكل عام، وعلى العالم العربي خاصة، وهي فترة نشوب الحرب العالمية الثانية التي عانت من ويلاتها الشعوب العربية، وعن الفترة الحاسمة في تاريخ المواطن السعودي في دولة ناشئة، وذلك في السعي للحصول على تعليم نظامي، وما واجهه الشعب من تحديات اجتماعية وثقافية في سبيل ذلك.

نعم، هي تريد أن تربط بين كل ذلك من أسباب سياسية واجتماعية وبين الخطة التي يسير السرد وفقاً لها. لكن الحقيقة أن العلاقة بين البيئة والثقافة على طرف، وبين البنية السردية على الطرف الآخر ظهرت مقطوعة تماماً في هذه الورقة. كان المدخل موفقا، لكن الفرضية والمعالجة أفسدتاه.

والمنهج البحثي الرابع الذي اختاره الدكتور معجب العدواني في ورقته (الشخصية بوصفها معياراً للتجنيس الروائي) هو الأكثر تعقيدا: أن تبتكر فرضية تقلب المعايير السائدة، ثم تبحث لها عن أسانيد تدعمها من صلب المادة البحثية. يعترض الدكتور على اعتبار (التوأمان) الرواية السعودية الأولى بمعيار الارتهان إلى التاريخ فقط، ويرى أن مبدأ النضج الفني يحكم تحديد البدايات الفعلية للكتابة الروائية. ويختار الدكتور مدخلاً يحاول من خلاله الكشف عن حضور أو تغييب المرأة في البواكير الروائية، معتبراً أن التغييب التام لشخصية المرأة دليل فاضح على فشل الرواية فنياً وأن نضجها لا يكتمل إلا بحضور الشخصية الأنثوية، وبالتحديد تلك التي تستنبت من البيئة المحلية وتتفاعل مع ما حولها، فلا يكفي أبداً استعارتها من البلاد الأخرى.

الرواية الناضجة يجب أن تعبر عن عالمها بصورة متكاملة، وبدون ذلك تقع الرواية في مأزق التناول السطحي. لذلك فالدكتور معجب العدواني يرشح رواية (فكرة) لأحمد السباعي التي تحقق ظهور الأنثى المحلية وترسخها في علاقات متشابكة داخل العمل لأن تكون هي الرواية السعودية الأولى. ينادي الدكتور معجب بحماس: «لتكن (فكرة) العمل الروائي الذي يؤسس للبداية كونها تقدم عالماً مكتملا من الابداع لا يتجاهل دور الأنثى بوصفها شريكة فاعلة».

فرضية البحث بالنسبة لي غير مقنعة أبداً: أن يرتبط النضج الروائي بظهور المرأة هو ادعاء يمكن دحضه بسهولة، وهو شرط غير منطقي لتحديد أحقية رواية في أن تتمثل الريادة وتتصدر البدايات. ربما يكون النضج الفني شرطاً مقبولاً، لكن أن يكون شرط هذا

النضج هو تقديم تمثيلات أنثوية (مستنبتة محلياً) فهذا أمر غير معقول ولا مطلوب، وذلك ينطبق تماماً على رواية بطلتها امرأة ونساء دون حضور للذكور.

ورقة الدكتور معجب كانت مبشرة ولكنها لم تكن مقنعة للأسف، وقد زاد من تعسرها عنوانها (الشخصية بوصفها معياراً للتجنيس الروائي) الذي لم أجد له معنى ولا تفعيل داخل الورقة، فالتجنيس الروائي للرواية التي هي جنس أدبي قائم بذاته مسألة ظلت غامضة، والشخصية المعيارية لم تحدد لها أي معالم نقدية سوى أنها المرأة الفاعلة في النص.